Georg Friedrich Händel.

Von

Hermann Kretzschmar.

Alle Rechte vorbehalten.

55 u. 56.

Georg Friedrich Händel.

Von

Hermann Kretzschmar.

Es giebt nur wenige Künstler, deren Namen so allgemein bekannt ist wie derjenige Händel's*). Sein Hallelujah ist selbst in den Dorfkirchen heimisch, und auch diejenigen Gebildeten, welche der Musik im Übrigen fremd gegenüberstehen, wissen, daß Händel der Schöpfer des „Messias" ist. Händel ist als der größte Oratorienkomponist weit und breit berühmt und dieser Ruhm steht seit einem Jahrhundert fest.

Dieser Thatsache gegenüber ist die Erscheinung auffällig, daß von Händel's Werken nur ein kleiner Theil in die Praxis Eingang gefunden hat. Selbst von seinen Oratorien kehren immer nur dieselben fünf Favoritwerke wieder: „Messias, Samson, Judas Maccabäus, Alexanderfest, Israel in Ägypten" — und doch sind „Saul, Belsazar, Athalia" und noch andere ebenso bedeutend. Als Instrumentalkomponist kommt Händel auf den Programmen nur wie gelegentlich zum Vorschein, und daß Händel der größte Opernkomponist der vor-Gluck'schen Periode gewesen ist — hören Viele mit Staunen. Man muß a priori erwarten, daß der Künstler, dessen

*) Der Name der Familie zeigt viele Varianten: Händel, Hendel, Händeler, Hendtler, Händtler. Italiänisch schrieb sich der Komponist »Hendel«, englisch »Handel.« In England begegnen uns daneben noch die Schreibarten: Handell, Hendall, Hendel, Handle u. a.

Geist aus dem Oratorium so unvergleichlich groß hervortritt, in anderen Gebieten seiner Kunst mindestens nicht uninteressant ist. Die Gelegenheit, Händel in dem vollen Umfange seines Schaffens kennen zu lernen und zu studiren, besitzen wir allerdings noch nicht lange. Wir verdanken sie in der vollkommnen Form, welche der Zweck erheischt, erst der neueren Zeit und der deutschen Händelgesellschaft: in erster Linie dem außerordentlichen Manne, welcher die Seele dieser Gesellschaft bildet: Friedrich Chrysander, dem Händelbiographen. Die Gesammtherausgabe von Händel's Werken, welche im Jahre 1858 begonnen wurde, nähert sich dem Abschlusse, und wenn wir im Jahre 1885 den zweihundertjährigen Geburtstag des großen Meisters begehen, wird das geistige Totalbild desselben, wie es in seinen Werken niedergelegt ist, fertig vor dem deutschen Volke stehen. Es ist zu wünschen und zu hoffen, daß das Unternehmen der Händelgesellschaft der öffentlichen Musikpflege mehr und mehr Nutzen bringt. Selbst aber wenn es wahr wäre, daß die Händel'sche Musik zum größten Theile veraltet sei, so bleibt der Gewinn, der sich aus einer vollständigen Kenntnis derselben ergiebt, immer noch groß genug. Wer den ganzen Händel kennt, der überschaut zugleich das Musikwesen des 18. Jahrhunderts in seiner Totalität und bereichert damit beträchtlich sein Urtheil und seinen Geschmack. Hierzu mit anzuregen ist der Hauptzweck dieses Vortrages.

In der Aufgabe, Händel's Leben und Schaffen nachzudenken und nachzuerzählen, liegt zugleich auch ein großer Reiz; denn Händel lebte ein in jeder Beziehung reiches und seltenes Leben. Nimmt man aus demselben die bahnbrechenden Werke heraus, welche den Künstler unsterblich machen, so ist immer noch eine ungewöhnliche Summe menschlichen Gehaltes übrig. Selbst diejenigen, welche an der Romantik dieses bewegten Lebens gleichgültig vorübergehen sollten, werden nicht umhin können, die Größe und Reinheit des Charakters zu bewundern, mit dem es geführt wurde.

Mehrfach ist in neuerer Zeit der Plutarchische Versuch gemacht worden, das Leben Händel's mit dem seines größten musikalischen Zeitgenossen, mit dem Sebastian Bach's, in Parallele zu setzen. Die Lebensläufe der beiden Künstler haben manches Gemeinsame.

Beide sind Deutsche. Sie sind in demselben Jahre geboren, ihre Geburtstage liegen nur vier Wochen auseinander und ihre Heimatstädte, Eisenach und Halle, nicht viele Meilen. Größer als die Ähnlichkeit ist aber in der Geschichte dieser zwei Meister die Verschiedenheit. Sie beginnt bereits bei dem Vergleiche der beiderseitigen Familien. Die Vorfahren Bach's waren Musiker, die Händel's: Kupferschmiede. Als solcher wanderte der Großvater des Letztern aus dem damals noch östreichischen Breslau am Anfange des 17. Jahrhunderts nach Klein-Schmieden bei Halle und wurde dann in der Stadt ansässig, zuletzt als Rathsschmiedemeister. Auch die beiden ältesten Söhne dieses Valentin Händel blieben bei dem Gewerbe der Familie. Sein jüngster, Georg, der Vater des Komponisten, ward Barbier. Dieser Beruf hatte damals bessere Chancen als heute: die wundärztliche Praxis war noch mit ihm verbunden. Zur Erlernung der Chirurgie unterzogen sich die strebsameren und befähigten Glieder des Standes nicht selten einem theoretischen Kursus, traten dadurch den studirten Leuten näher und wurden von Stadt- und Landbehörden in förmlichen Dienst genommen. Ihre Stellen waren mit Privilegien versehen, von denen eins der üblichsten und einträglichsten in dem Rechte bestand, eine öffentliche Badeanstalt zu halten. In vielen Gegenden führten die amtlichen Barbiere oder Chirurgen von dieser Gerechtsame her den Titel „Bader". Auch Händel's Vater wurde ein solcher Bader. Im Jahre 1622 geboren, sah er sich bereits im Jahre 1652 zum Amtschirurg ernannt; später erscheint er als fürstlich sächsischer und, als im Jahre 1680 Halle faktisch in preußischen Besitz übergegangen war, auch als kurfürstlich brandenburgischer Leibchirurg. Seine erste Ehe, in welcher er 19jährig die um 10 Jahre ältere Wittwe eines Kollegen — wahrscheinlich seines früheren Principals — heimführte, brachte ihn zu Besitz und Wohlstand. Wenige Monate nachdem diese Frau gestorben, heirathete er im Jahre 1683 die Pfarrerstochter von Giebichenstein, Dorothea Taust. Auch deren Stammbaum führt nach Östreich. Ihr Großvater hatte die böhmische Heimat, Güter und Vermögen, um des Glaubens willen verlassen. Dorothea Taust wurde die Mutter des großen Tonsetzers. Ein erstgeborner Sohn starb bald nach der Geburt. Das zweite von den vier Kindern, welche sie ihrem Gatten schenkte, war unser Georg Friedrich. Ihm folgten noch zwei Schwestern, Dorothea Sophia

und Johanna Christiana. Letztere starb unverheirathet, der andern war Händel besonders zugethan und ihre Tochter, seine Nichte, ward die Erbin seines beträchtlichen Vermögens.

Georg Friedrich Händel wurde am 23. Februar 1685 geboren, an einem Montage. Als dieser Sohn das Licht der Welt erblickte, stand die Mutter im vierunddreißigsten, der Vater im 63sten Lebensjahre. Der Letztere blieb bis an sein Ende rüstig und wurde 75 Jahre alt, die Mutter hatte das Glück, noch den Ruhm ihres Sohnes zu erleben. In der letzten Zeit freilich erblindet, starb sie in ihrem 80. Jahre. Von beiden Eltern — sagt G. M. Meyer*) — überkam Händel die körperliche Tüchtigkeit, die ihn zu einem der größten, gesundesten und stämmigsten Menschen machte. Vom Vater insbesondere scheint er den energischen Charakter, den Trieb nach Höherem und den Sinn für Freiheit und Unabhängigkeit geerbt zu haben. Von der Mutter, der er sich innig anschloß und die er bis in die spätesten Jahre zärtlich liebte, die einfache, gesunde Frömmigkeit, die wir in seinem ganzen Leben gewahren, die sich ihm zu einer streng sittlichen Ansicht ausprägte, lebendig vorhielt in all seinem weltlichen Treiben, ihn schützte vor den Verlockungen Italiens, ihn rein erhielt in dem vielfach unsittlichen Getriebe des englischen Adels und Hofes, die der Geist seiner Kirchenmusik wurde und der Trost seines spätern Unglücks, die er mit in den Tod hinübergenommen hat, bis zu dem Wunsche am Charfreitag zu sterben.

Das Haus, in welchem Händel geboren wurde und seine Kindheit verbrachte, lag „am Schlamme." Es ist heute mit einer Gedenktafel versehen und leicht zu finden**).

Über die Kinderjahre Händel's liegen englische Berichte vor, welche zum Theil auf eignen Mittheilungen des Künstlers beruhen, die er in seinen späteren Jahren in Stunden guter Laune machte. Darnach zeigte der Knabe frühzeitig eine leidenschaftliche Liebe zur Musik. „Er lebte und webte von Kindesbeinen an in den Tönen, horchte darauf, lief ihnen nach und fing selber an zu musiciren, als er kaum seiner Gliedmaßen mächtig war." So schildert Chrysander, und Schölcher meint, das Kind habe zu singen versucht, bevor es sprechen konnte. Als mit den zunehmenden Jahren dieses

*) G. M. Meyer: G. F. Händel. Eine biographische Charakteristik. Berlin 1857.

**) Siehe Chrysander I, S. 14.

Musiciren einen ernstlicheren Charakter annahm, wurde der Vater besorgt. Seinem Plane nach sollte aus dem Kinde seinerzeit ein ordentlicher Jurist werden, — unter einem Musiker konnte er sich als echter Kleinstädter etwas Rechtes nicht denken. Deßhalb wurde gründlich vorgebeugt. Die Instrumente nahm man weg und verbot dem Kinde sich ferner in irgend einer Weise mit Musik und Musikanten abzugeben. Händel zeigte aber auch frühzeitig schon einen starken Eigensinn. Nun wurde heimlich musicirt. Der junge Händel verfuhr da ähnlich wie der große Bach, der sich etliche Jahre später in Ohrdruff das verbotene Orgelbuch des Bruders aus dem Gitterverschlusse hervorlangte und beim Mondlicht abschrieb. Nachts, wenn in Halle Alles schlief, verließ der sechsjährige Knabe das Bett und begab sich an das kleine Klavichord unter dem Dache, von dessen Existenz der Vater zunächst keine Ahnung hatte. Das Geräusch des Spiels konnte nichts verrathen, denn diese Instrumente haben den allerniedlichsten Ton, man muß daran sitzen oder doch in demselben Zimmer sein, um sie überhaupt zu merken. Heute sind diese echten „Pianinos" fast ausgestorben. Wenn die Geschichte wahr ist — und sie ist ziemlich gut beglaubigt —, so muß der kleine Händel dabei freundliche und verschwiegene Helfershelfer gehabt haben. Später hat sich dem Anscheine nach auch der Vater etwas begütigen lassen und ein Auge zugedrückt, als er sich überzeugte, daß das Kind über dem Musiciren in anderen Fertigkeiten und Wissenschaften nicht zurückblieb. Jedenfalls ist es eine Thatsache, daß Händel sehr früh den Grund zu seiner Virtuosität im Spiele gelegt hat.

Einen nachweisbaren und starken Stoß erhielten die antimusikalischen Grundsätze des Vater Händel bei Gelegenheit einer Reise, an welcher sich auch der kleine Georg Friedrich betheiligte*). Sie ging nach Weißenfels, wo der Herr Leibchirurg beim Fürsten Geschäfte hatte. In der kleinen Residenz galt die Musik mehr als in Halle. Die Mitglieder der Kapelle interessirten sich für das Talent des Kindes. Als es eines Sonntags zum Ausgang die Orgel spielte, ward auch der Fürst davon überrascht. Dieser redete dem

*) Letzterer, welcher gern seinen am Weißenfelser Hofe dienenden (— um 10 Jahre älteren —) Neffen kennen lernen wollte, war dem Wagen unvermerkt nachgelaufen. Da man schon ein gut Stück über Halle hinaus war — als der Vater des Knaben ansichtig wurde —, setzte der weinende und bittende Kleine seinen Willen durch.

Vater ins Gewissen und bestimmte ihn, wenigstens soweit etwas für die musikalische Ausbildung des Sohnes zu thun, als sich dies mit den juristischen Plänen vertrug. Gleich nach der Rückkehr nach Halle — nach Mainwaring stand Händel damals im siebenten Lebensjahre, Chrysander denkt ihn etwas älter — wurde der beste Musiker in der Stadt als Lehrer des Knaben angenommen. Es war dies der Organist der Frauenkirche, Friedrich Wilhelm Zachau. Von ihm wurde Händel in Klavier- und Orgelspiel unterwiesen und lernte auch mit den gebräuchlichen Orchesterinstrumenten umgehen. Um sein Kompositionstalent auszubilden, mußte der Schüler gute Muster studiren und abschreiben. Ein solches Buch, welches Händel zeitlebens aufbewahrte, im Jahre 1698 angelegt, enthielt Gesang- und Instrumentalkompositionen von Strungk, Ebner, Alberti, Frohberger, Krieger, Kerl und von Zachau selbst. Daneben her gingen eigene Kompositionsarbeiten. Von seinem zehnten Lebensjahre ab soll Händel drei Jahre lang jede Woche eine Kirchenkantate geschrieben haben. Wahrscheinlich wurde auch öfters eine aufgeführt. Als Händel in seinen späteren Jahren eine Sammlung von sechs Sonaten für zwei Oboen und Baß zu Augen kam, die aus seinem zehnten Jahre stammte, sagte er lachend: »I used to write like the D—l in those days, but chiefly for the hautbois, which was my favourite instrument.« Wenn diese Sonaten dieselben sind, welche von der Händelgesellschaft als erster Theil der Trios ohne Opusangabe veröffentlicht worden sind, so werfen sie auf die phänomenale Begabung Händel's ein blendendes Licht. Eine solche Reife eines zehnjährigen Knaben ist in der Musikgeschichte vielleicht beispiellos, — sie wird selbst durch die Jugendarbeiten des frühfertigsten unserer großen Tonsetzer, Mozart's nämlich, nicht überboten. In der Form vollendet, mit Kunststücken spielend — bieten sie einen Inhalt, der dem Geiste jedes Mannes zur Ehre gereichen würde, und enthalten schon einen großen Theil der Eigenthümlichkeit, die später das Wesen von Händel's Musik auszeichnete, namentlich in den charaktervollen, schöngestalteten Melodien. Solche Sätze gingen über das eigene Vermögen Zachau's weit hinaus, dessen Kompositionen — wie man sich aus den veröffentlichten Orgelstücken und aus den Fragmenten seiner Kantaten, welche Winterfeld und Chrysander mittheilen, überzeugen kann — in den Gedanken gewöhnlich und in deren Darstellung unfertig waren. Händel blieb seinem

Lehrer zeitlebens in Liebe und Dankbarkeit zugethan. Dessen Wittwe unterstützte er von London aus, und aus der Verehrung, mit welcher der große Meister immer von Zachau sprach, schlossen die englischen Freunde, daß der Letztere einer der bedeutendsten Vertreter der deutschen Organistenschule sei. Als solcher ist er in der Folge in der Musikgeschichte und Lexikographie — selbst von Fétis — häufig behandelt worden, während man ihn in Wirklichkeit Männern, wie Buxtehude war, nicht an die Seite stellen kann. Was die Engländer dem Künstler hinzuaddirten, zogen sie dem Menschen ab. Die von ihnen ausgegangne Anekdote, daß Zachau das Glas zu sehr geliebt habe, beruht auf einer Verwechselung mit einem hallischen Kollegen.

Das Stillleben von Halle wurde i. J. 1696 durch eine Reise nach Berlin unterbrochen, deren Veranlassung wir nicht genau kennen. In Berlin kam Händel zum ersten Male mit demselben Giovanni Bononcini zusammen, der später in London sein heftigster Feind wurde. Schon bei dieser Begegnung zeigte sich der Italiäner verdrießlich über die Bewunderung, welche der Knabe fand, und erlebte schon hier eine Niederlage. Händel begleitete eine schwierige chromatische Kantate, die Bononcini eigens aufgesetzt, um den Knaben zu Falle zu bringen, nach dem Basse vom Blatte weg nicht bloß ohne Anstoß, sondern noch mit Vortrag. Attilio Ariosti, der andere Londoner Opernrival, der zu jener Zeit gleichfalls in Berlin wirkte, begegnete dem Wunderkinde dagegen sehr freundlich und soll sich stundenlang mit ihm am Klavier beschäftigt haben. Am Hofe erregte Händel's Spiel das größte Aufsehen. Der Kurfürst — nachmals König Friedrich I. — wollte für seine weitere Ausbildung sorgen, ihn nach Italien schicken und dann in eignen Diensten behalten. Der Vater lehnte dieses Anerbieten ab, vermuthlich weil er noch an der Jurisprudenz festhielt. Bald nach der Rückkehr von der Berliner Reise starb der alte Georg Händel. Der Sohn ehrte den Willen des Vaters. Fünf Jahre nach dessen Tode bezog er die damals junge Universität Halle und wurde am 10. Februar 1702 unter Rector Budde (Buddeus) als

studiosus juris

immatrikulirt, nachdem er mit 17 Jahren die lateinische Schule absolvirt. Daß Händel „gar feine andre studia" gemacht habe, außer der musica, gestand ihm Mattheson noch im Jahre 1722 in der

Critica musica zu, und die Kenntnis des Latein bewahrte sich Händel bis ins Alter. Was er auf der Universität getrieben, ist unbekannt —; er hätte den großen Thomasius hören können. Über die fünf Jahre zwischen der Berliner Reise und der Immatrikulation besitzen wir eine einzige geringfügige Notiz.*) Telemann, dessen Jugendjahre noch entschiedener als die Händel's den Charakter eines (von Verwandten und Vormündern verordneten) Kampfes gegen die musikalische Natur tragen, bemerkt in seiner für Mattheson's „Ehrenpforte" geschriebenen Selbstbiographie, daß er auf dem Wege zur Universität Leipzig, wo er gleichfalls Jura studiren wollte, „unterwegs in Halle, durch die Bekanntschaft mit dem damals schon wichtigen Herrn Georg Friedrich Händel, beinahe wieder Notengift eingesogen" habe. Das war im J. 1701 und Händel stand damals in seinem 16. Lebensjahre, Telemann aber im 20. Außer durch seine Kompositionen scheint Händel damals besonders durch die Verdienste „wichtig" gewesen zu sein, welche er sich um die Gesangleistungen der Schüler erwarb, die er zu Kirchenaufführungen heranzog und vorbereitete.

In demselben Jahre, wo er Student wurde, trat Händel auch sein erstes musikalisches Amt an. Im Januar 1702 kam das Konsistorium der reformirten Gemeinde, die in der Schloßkirche ihren Gottesdienst hielt, beim Kurfürsten um die Erlaubnis ein, an Stelle des schließlich weggelaufenen Organisten Leporin mangels eines reformirten Ersatzmanns ein „lutherisches Subject" anstellen zu dürfen. Damit war Händel gemeint. Den 13. März 1702 wurde die „Bestallung vor den Organisten Händel" ausgefertigt. Das Jahresgehalt betrug 50 Thaler, das für den Organisten bestimmte »Logiament« benutzte Händel nicht, sondern ließ es mit weiteren 16 Thalern ablösen. Nach einem Jahre verließ er seinen Organistenposten und zog in die Fremde. Aus der letzten Halle'schen Zeit besitzen wir noch eine Komposition des 112. Psalms »Laudate pueri«. Sie ist für Solosopran mit schwacher Begleitung geschrieben. Sie erfreut durch die saubere und genaue Arbeit und enthält bereits einige von Händel's frappantesten Manieren: so Themen auf einem einzigen Ton — wie in der Messiasfuge: „Alle Gewalt" ꝛc. —,

*) Meyer erwähnt — mit Berufung auf eine mündliche Mittheilung, daß Händel in dieser Zeit viel in Weißenfels und dort auch Hoforganist gewesen sei.

stufenweises Fortrücken des Motivs. In einem Satze begegnen wir dem Thema von „O hätt' ich Jubals Harf" — freilich in einer ziemlich unfreien Ausführung. Überraschend ist die bestimmte Deklamation in den Recitativstellen. Die Melodien der Singstimme sind zuweilen von einer barocken Originalität, mehr instrumental als gesanglich. Das Übermaß von Koloraturen macht das Werk für heute veraltet. Es ist kaum anzunehmen, daß sich für das schwere Stück in Halle ein Sänger gefunden haben sollte.

Im Sommer 1703 kam Händel in Hamburg an und blieb hier drei Jahre. Diese Stadt übte bereits seit der Mitte des 17. Jahrhunderts auf die Musiker eine große Anziehungskraft. Als der alte Heinrich Schütz mit dem Gedanken umging, sich in Dresden pensioniren zu lassen, suchte er sich Hamburg als seine „letzte Herberge" aus. Hier bestand ein großes collegium musicum, in welchem immer das Beste und Neueste aus aller Herren Länder zu hören war. Mehrere reiche Familien unterhielten Privatkonzerte. Die guten Musiker wurden geehrt, lebten in angenehmen Verhältnissen und untereinander in schönster Harmonie. Mit der Gesangskunst mochte es schwach bestellt sein, — dafür wurde aber auch Niemand von der Anmaßlichkeit der Kastraten belästigt.

Seit dem Jahre 1678 hatte Hamburg auch seine Oper. Diese Hamburger Oper hat in der Geschichte bekanntlich eine besondere Bedeutung. In Wien, Dresden, München, Berlin und wo sonst noch in Deutschland Opern bestanden — waren diese Institute durchaus italiänisch. Es wurden Opern von italiänischen Musikern komponirt, von italiänischen Sängern in italiänischer Sprache gesungen. Hamburg, das reiche, unabhängig gesinnte, war die einzige Stadt in Deutschland, wo man es mit einer nationalen deutschen Oper wenigstens ernstlich versuchen wollte. Ein ähnlicher Versuch war den Franzosen geglückt. Ihre „französische" Oper stand durch Lully seit etlichen Jahren fest. Die Hamburger erreichten ihr Ziel nicht. Ungenügend fundirt, dem Geschmack der zahlenden Menge preisgegeben, verlor ihre Oper die Fühlung mit den höheren künstlerischen Tendenzen ziemlich schnell. Der streng nationale Charakter verschwand mit dem Jahre 1692. Von da ab führte man nicht bloß italiänische und französische Opern auf, sondern auch in die deutschen Stücke wurden Arien mit italiänischem Text

eingemischt. Bereits 1738 war es mit einer „deutschen Oper" in Hamburg wieder aus. Als Händel nach Hamburg kam, schwankte die Oper zwischen übertriebenem Pomp und niedriger Spaßmacherei hin und her und war mitten auf dem Wege zum Verfall. Nach außen hin verbreitete sie jedoch gerade zur selben Zeit ihren stärksten Glanz, denn eben stand Reinhold Keiser, einer der frischesten und fruchtbarsten Komponisten, welche die Geschichte der Oper aufweist, an ihrer Spitze. Auch Händel nahm ihn für den Anfang zu seinem Muster für den Zuschnitt der Sätze und selbst für die Motive. Händel trat sehr bescheiden als Ripienist bei der zweiten Violine ein. Mattheson sagt, „er stellte sich, als ob er nicht fünfe zählen könnte." Dann übernahm er eine Zeit lang aushilfsweise den Posten am Klavier. Die erste Oper, welche Händel schrieb, ist „Almira, Königin von Kastilien oder der in Krohnen erlangte Glückswechsel". Sie kam am 8. Januar 1705 zur ersten Aufführung und erlebte kurz nacheinander viele Wiederholungen. Auch dieses Werk hat italiänische und deutsche Arien durch einander, auch ein kleiner Chor wird italiänisch gesungen. Er steht am Anfang der Oper, im Übrigen hat der Chor nichts im Werke zu thun. Man findet in der „Almira" wiederholt mehrstimmige Recitative, gegen den Schluß hin sogar ein sechsstimmiges. Auch ihren Possenreißer hat die „Almira" in dem Knechte Tabarco. Mehrstimmige Recitative waren in der italiänischen Oper noch lange üblich; aber über die „lustige Person" und die komischen Episoden war die gleichzeitige italiänische Oper eben hinaus gekommen. Die „Almira" trägt hierin und in allem Andren den Zuschnitt, welchen die venetianische Oper gute 50 Jahre früher durch Cavalli erhalten hatte. Nur an Gesanglichkeit steht sie dieser bedeutend nach. Die Komposition ist sehr ungleich, namentlich im Recitativ bleibt sie oft trocken und verräth den Anfänger. Es ist aber bezeichnend, daß sie immer da, wo die Situation hochgespannt wird, sich bedeutend erhebt. Die dramatischen Hauptstellen sind auch die musikalischen. Die Scene, wo Fernando sterben soll und von der Geliebten Abschied nimmt, ist ein solches ergreifendes, packendes und doch einfaches Stück, das schon ganz den späteren Händel zeigt. Überhaupt sind die Stellen zahlreich genug, aus denen dieser in seiner Eigenheit heraustritt, auch aus dem energischen Orchester blickt er. Manche Idee der „Almira" ist von Händel in anderen Werken wieder aufgenommen worden. Die als »lascia ch'io

pianga« heute wieder allgemein bekannte und von dem Komponisten der häufigen Verwendung nach besonders geliebte Melodie begegnet uns hier zum ersten Male als Sarabande: beim Aufmarsche der vier Erdtheile begleitet sie den Einzug Asiens. An der Hamburger Bühne muß zur Zeit der „Almira" sehr viel Virtuosität und ungewöhnliches Stimmenmaterial zur Verfügung gestanden haben. Auch die Oboen im Orchester können nicht gewöhnlich gewesen sein.

Bald nach der „Almira" — am 25. Februar — folgte Händel's zweite Oper. Auch sie hat nach der Sitte der Zeit ihren Nebentitel, der den ganzen Moralitätsschwulst der Schlesischen Dichterschule ausströmt. „Nero oder die durch Blut und Mord erlangte Liebe" heißt es vollständig. Die Musik dieses Werkes ist bis jetzt noch nicht wieder zum Vorschein gekommen. Nach der Aufführung des „Nero" trat Händel von der Hamburger Oper zurück. Zu lernen war für ihn jetzt nichts mehr hier, und das Intriguenwesen und der liederliche Lebenswandel der Operisten konnten ihn nicht fesseln. Nur als im Jahre 1706 ein Direktionswechsel in Aussicht stand, schrieb er für den neuen Unternehmer auf besonderes Ersuchen wieder eine Oper. Sie gerieth ziemlich ausführlich. Als es endlich zur Aufführung kam — dieselbe verzögerte sich wegen Zufälligkeiten bis in den Januar 1708 — machte man zwei daraus. Es sind „Florindo" und „Daphne", deren Partituren ebenso wie die des „Nero" noch nicht wieder aufgefunden wurden.

Außer den vier Opern hat Händel in Hamburg nachweislich nur noch eine größere Komposition geschrieben: die Passion nach dem Evangelisten Johannes. Es ist ein Werk für Soli, Chor und einen Begleitungsapparat, bestehend aus Streichorchester, zwei Oboen und Orgel (oder Cembalo). Den Text bilden Bibelworte mit eingestreuten Versen. Letztere rühren von dem seinerzeit berühmten Operndichter Postel her und sind oft schlecht und geschmacklos genug: z. B. als die Kriegsknechte die Kleider Jesu vertheilen, sieht sich der Dichter zu einer Betrachtung gemüßigt, die folgendermaßen beginnt:

„Du mußt den Rock verlier'n" —

In der Arie, die auf diese Worte geschrieben ist, werden sie noch dazu gleich am Anfang wiederholt.

Choräle kommen in dieser Passion nicht vor.

Die Musik im Werke setzt ziemlich schwach ein. Die Arien, auch

wenn sie der Taktzahl nach kurz erscheinen, sind durch die stereotypen Zwischenspiele ins Breite gezogen, die Chöre ermangeln des dramatischen Ausdrucks, den sie haben müßten, sie besitzen nicht einmal Charakter. Gegen die Mitte des Werkes zu erhebt sich aber der wahre Händel. Man merkt ihn zuerst an der Baßarie „Erschüttere mit Krachen", einer eben so seltsamen als großartigen Nummer, die man wohl ein solistisches Seitenstück zu Bach's Chor „Sind Blitze, sind Donner" (in der Matthäuspassion) nennen könnte. Wo die Unterhandlungen zwischen Pilatus und dem Volke erregter werden, kommt auch in die Chöre Leben und Feuer. Christus singt Baß, durchweg in einem edlen gehaltenen Tone. Nur an der Stelle „Es ist vollbracht" erscheint eine ausgeführte originelle Koloratur. Dieser Abfall vom Stile beruht auf einer sichtlichen und erhabenen Intention. Mit besonderer musikalischer Kunst ist vielfach der Pilatus behandelt. Von den tonmalerischen Zügen, an denen später Händel's Musik immer so reich ist und für welche die Passion herkömmliche Gelegenheit bot, findet sich in dieser Komposition wenig. Hervortretend in dieser Beziehung ist eine Stelle am Eingange, wo Händel das Geißeln zeichnet. Das tremolirende Streichorchester, wie es Händel später in den Arien mit stark bewegten Affekten liebt, findet sich in einer Nummer des Soprans: „Bebet ihr Berge". Der Schlußchor: „Schlafe wohl nach deinen Leiden" ist hervorragend durch die schöne Behandlung der Singstimmen: Sopran und Alt lösen sich abwechselnd vom Tutti der anderen mit tief ausdrucksvollen Melodien los. Chrysander hat ganz recht, wenn er im Vorwort zum 9. Bande der Händelgesellschaft, welcher dieses kleine Passions-Oratorium enthält, den musikalischen Gehalt desselben als erheblich, bedeutend und von eigenthümlich Händel'schem Gepräge bezeichnet. Diese Arbeit, welche der 19jährige Jüngling in den ersten Monaten des Jahres 1704 für eine Hamburger Charwochen-Aufführung schrieb, hat mehr als historisches Interesse, sie hat bedeutend mehr eignen Werth als z. B. Beethoven's „Christus am Ölberge".

Nach englischen Berichten soll Händel auch sonst noch in Hamburg erstaunlich viel komponirt haben. Bei Mainwaring läßt er dort zwei Kisten voll Manuskripte zurück, Burney nennt die Menge der in Hamburg entstandenen Klavierstücke, Lieder und Kantaten zahllos. Chrysander spricht diesen Angaben die Wahrscheinlichkeit

ab, und hält dafür, daß das, was Händel in Hamburg wirklich schrieb, nicht verloren, sondern in spätere Werke übergegangen ist. Hauptsächlich waren es wohl Klaviersätze, die er bei seinen Scholaren verwenden konnte. Denn nachdem er sich vom Theater zurückgezogen, bildete das Stundengeben den Haupttheil seiner Thätigkeit. Sparsam, wie Händel war, legte er sich dabei eine Summe von 200 Dukaten zurück, mit welcher er im Herbste 1706 die Reise nach Italien antrat.

In der ersten Zeit seines Hamburger Aufenthalts verkehrte Händel ziemlich viel und intim mit Mattheson, dessen Bekanntschaft er bald nach der Ankunft zufällig auf einem Orgelchor gemacht hatte. Mattheson führte den jungen Schützling in die Hamburger Musikverhältnisse ein und suchte ihn in mancher Beziehung zu fördern. Auf seine Rechnung kommt wahrscheinlich auch die Kandidatur Händel's in Lübeck, wo man an einen Nachfolger für den berühmten Buxtehude dachte. Im August 1703 begaben sich Mattheson und Händel gemeinsam hinüber, und Händel würde möglicherweise die Stelle bekommen und eine deutsche Organistenkarrière eingeschlagen haben, wenn zu dem Amte nicht auch die bereits ältliche Jungfer Buxtehude als Ehefrau zu übernehmen gewesen wäre. Eine solche Bedingung war nichts Seltenes. Die Wittwe oder Tochter wurde bei der Stelle „konservirt," der Bewerber mußte sich „einheirathen."

Das Verhältnis zwischen Händel und Mattheson blieb nicht bei Bestand. Im December 1704 kam es zwischen den Beiden sogar zu einem Duell, dessen Hergang und Verlauf oft genug beschrieben worden sind. Händel gerieth dabei in Lebensgefahr. Bald darauf fand eine äußerliche Aussöhnung statt und Mattheson sang in „Almira" und „Nero" die Tenorpartien. Innerlich war Händel mit dem früheren Freunde fertig. Unter den Personen, welchen er bei seiner Abreise von Hamburg einen Abschiedsbesuch machte, scheint Mattheson nicht gewesen zu sein, und daß er von ihm nichts mehr wissen wollte, ließ Händel in Formen kühler Höflichkeit von London aus wiederholt merken. Für Händel war Mattheson zu eitel. Der so vielseitig talentirte, der scharfsinnige und um die Musikwissenschaft verdiente Mann konnte es nie verwinden, daß er Händel, den aus der Kleinstadt eingewanderten, jungen Mann protegirt hatte. Und wenn er heute mit seinem klaren Künstlerblick in einer

Händel'schen Komposition ein vollendetes Muster pries, — so kam morgen wieder eine Stunde, in welcher es ihm nicht mit rechten Dingen zuzugehen schien, daß der frühere „Spiel- und Spießgeselle" jetzt berühmter sei als er selber. Weßhalb sich Händel von ihm zurückgezogen, hat Mattheson selbst wohl schwerlich je begriffen. Er sah in ihm einen Undankbaren, und wenn er dessen Lob gelegentlich mit einer hämischen Glosse verbrämte, spielte er nach seiner Meinung nur Gerechtigkeit. Noch 36 Jahre nach ihrem Entstehen verfolgte er eine Jugendarbeit Händel's — das ebengenannte Passions-Oratorium — mit billigen Korrekturen, nachdem er sie bereits im Jahre 1720 mit einer Kritik abgethan, welche ziemlich so viel Seiten Text enthielt, als die Partitur in Noten umfaßte.

Als Händel nach Italien ging, folgte er einer Nothwendigkeit. Es war schon seit der Mitte des 16. Jahrhunderts für manche musikalische Fächer das Hauptland und auch bei den Deutschen als solches anerkannt. Prätorius trat für die italiänische Manier ein, Eccard soll in Italien gewesen sein; von Leo Haßler und Heinrich Schütz ist es sicher, daß sie in Venedig studirten. Italien wurde aber für die Oper unbedingt maßgebend. Die hatte hier ihre Heimat und stand am Beginne des achtzehnten Jahrhunderts hier in einer Blüthe, welche sie in Deutschland und in anderen Ländern niemals erreicht hat. Bis in die kleineren Städte hinab fand man überall Singbühnen; an Dichtern, Komponisten und Sängern herrschte Überfluß. Wer in der Oper etwas leisten wollte, strebte nach diesem Lande; nicht bloß die Hasse und Naumann — auch Gluck und Mozart machten hier ihre Schule. Das Übergewicht Italiens äußerte selbst in einer Zeit noch seine magische Nachwirkung, wo es schon längst bestritten und zum großen Theile überwunden war. Es zog noch einen Meyerbeer über die Alpen, und bis auf den heutigen Tag schickt die französische Regierung die Preisgekrönten des Konservatoriums auf zwei Jahre nach Rom. Der Kunstsinn findet allerdings in diesem herrlichen Lande außer der musikalischen noch andere Nahrung. Die enge Fühlung zwischen Kunst und Volksleben, wie sie einzig in diesem alten Kulturlande besteht und immer bestand, hat ohne Zweifel auch auf Händel mächtig eingewirkt und sein Schaffen mit in die im höchsten Sinne populäre Richtung geleitet, welche seine Werke auszeichnet. Was er den Italiänern an musikalischen

Einzelheiten ablernte, steht gegen dieses Hauptresultat zurück, obwohl es an und für sich sehr viel war. Händel durchwanderte das Land als ein Reisender von Distinktion. In die Geschichte seiner italiänischen Kompositionen sind Fürsten und Prinzessinnen verwoben; wo er auftrat, war er der Gast der Vornehmsten. An den meisten Orten — sagt Mainwaring — hatte er einen Palast zu seiner Verfügung und war mit Tafel, Kutsche und allen sonstigen Bequemlichkeiten wohl versorgt. Aus diesen Kreisen brachte er den feinen Geschmack für Gemälde mit heim, welchen seine englischen Freunde besonders rühmen. Daß er sich dabei auch in das Thun und Treiben der untern Schichten versenkte, beweisen die Carillons im „Saul", die Dudelsackharmonien im „Herakles", die Pifferarisinfonie im „Messias" und die vielen anderen Reminiscenzen aus der italiänischen Volksmusik, welchen man in Händel's Werken begegnet.

Wahrscheinlich begab sich Händel von Hamburg direkt nach Florenz. Mit dem Bruder des dortigen Großherzogs, dem Prinzen Gaston von Medici, war er in Hamburg bekannt geworden. Er verweilte hier vom Januar bis zum März 1707. Komponirt wurden in dieser Zeit (nach Chrysander's Vermuthung) ein Dutzend weltlicher Solokantaten, von welchen die eine, „Tarquinius und Lucretia" (zu Ehren einer Sängerin, Namens Lucrezia geschrieben), wegen ihres feurigen Charakters besonderes Aufsehen erregte. Mattheson citirt sie wiederholt. Im weiteren Verlaufe seines italiänischen Aufenthaltes hat Händel noch gegen 150 solcher Kantaten komponirt, ein- und mehrstimmige, mit Klavier- und mit Instrumentalbegleitung. Die dramatische Kantate, welche leider heute nur durch das Lied ersetzt ist, nahm damals eine wichtige Stellung in der Komposition und in der Musikpflege ein. Sie war die Miniaturform der Oper — fürs Haus bestimmt. Der größte Theil der dramatischen Kantaten sind abgeschlossene und feiner ausgeführte Opernscenen. Für die Komponisten hatten sie die Bedeutung von Skizzen und Vorstudien. Carissimi war der Hauptvertreter dieser Musikgattung; auch Scarlatti schrieb eine unglaubliche Menge solcher Kantaten. Händel benutzte viele der seinen für spätere Opern.

Zu Ostern war Händel in Rom. Hier schrieb er drei lateinische Psalmen. Der erste derselben »Dixit Dominus« zeigt in seinem ersten Satze schon Händel's ganze Eigenthümlichkeit. Er hat die berühmten Unisono's in breiten Noten, die kurzen schmetternden

Jubelmotive. Er ist kräftig, etwas hart, fast schroff in einzelnen Modulationen und im Stile etwas abspringend, aber — bei einer guten Aufführung — von überwältigender Klangwirkung. Allerdings liegen die Soprane zuweilen äußerst unbequem. Der interessanteste der drei Psalmen ist der dritte »Laudate pueri«, dessen Text, wie oben erwähnt, Händel schon in Halle komponirt hatte. Aus dieser hallischen Komposition hat Händel in die römische Mancherlei herübergenommen: ganze Sätze, einzelne Themen und bloße Motive; hier verkürzend, dort erweiternd, häufig gänzlich neu gestaltend. Bei einem Vergleich der italiänischen und der hallischen Komposition ist der formelle Fortschritt evident. Die alten Gedanken werden geschmeidiger ausgedrückt und die ganze Musik hat einen angenehmen sinnlichen Zusatz erhalten, der vielleicht zum Theil auf italiänische Einwirkungen zurückzuführen ist. Dahin darf man vor Allem die volksthümlichen Motive rechnen, welche im ersten und letzten Satze dieses Psalms die Instrumente dazwischen spielen. Anfang und Ende der Komposition greifen ineinander. Theils wörtlich, theils frei versetzte er manche Partien dieser Psalmen in spätere englische Kompositionen.

Im Sommer verließ Händel Rom und nahm zum zweitenmale seinen Aufenthalt in Florenz. Hier, an der Wiege der Oper, schrieb er jetzt seine erste italiänische Oper, den »Rodrigo.« Sie unterscheidet sich von den Hamburger Werken zunächst als Kastratenoper. Die männliche Hauptpartie singt ein Sopran. Die einzige Männerstimme, welche in der Oper vorkommt, ein Tenor, vertritt eine Nebenperson. Soweit war man in Hamburg noch nicht. Der Chor, der in Italien seit funfzig Jahren aus der Mode gekommen, fehlt auch hier. Der eigentliche Held der Oper ist die Gattin des Rodrigo: Esilena, eine tief und selbstlos liebende Frau, die — um den gefährdeten Mann zu retten — auf ihn zu Gunsten ihrer gehaßtesten Feindin verzichten will. Die Scene, wo dieser Entschluß gefaßt wird, ist das Hauptstück der Oper. Die Esilena ist von Händel mit einer besonders warmen und edlen Musik ausgestattet. Übrigens sind Rachedurst und Wuth über erlittenen Verrath die vorwiegenden Triebe der Handlung, die zu einer Reihe von treffend feurigen und kräftigen Stücken Veranlassung gegeben haben. Die Koloraturen in diesen Arien macht Händel zuweilen durch die Kontrapunkte des Orchesters interessanter. Die Recitative

haben einen größern Zuschnitt als in „Almira“ — sind harmonisch breit und ruhig gehalten und treffen in der Melodie das Ganze, wenig um das einzelne Wort bekümmert. Aus „Almira“ sind einige Stücke herübergenommen. Die Ouverture der Oper ist im Suitenstile geschrieben, unter den vielen Tanzstücken, aus welchen sie zusammengesetzt ist, befindet sich auch ein »Matelot«. Die Aufnahme des „Rodrigo“ war sehr günstig. Der Herzog beschenkte den Komponisten mit einem silbernen Service und der ansehnlichen Summe von hundert Zecchinen. — An der Oper, wie sie jetzt vorliegt, fehlen einige Stücke.

Vom Januar bis zum März des Jahres 1708 befand sich Händel in Venedig. Er schrieb hier für das Theater San Giovanni Chrisostomo, eine der angesehensten Sangbühnen der Stadt, seine zweite italiänische Oper »Agrippina«, die während des Karnevals 27mal gegeben wurde. Bei der ersten Aufführung wurde sie mit echt italiänischer Ekstase entgegengenommen. Alle Augenblicke ging der Jubel los und das begeisterte Auditorium hörte nicht auf »viva il caro Sassone« zu rufen. Für den Opernkomponisten führte der Weg zum Parnaß über Venedig. Wer hier glänzend bestand, durfte sich unter die Olympier rechnen. Durch den venetianischen Erfolg der „Agrippina“ wurde Händel mit einem Schlage über ganz Italien hin berühmt. Die „Agrippina“ ist eine der widerwärtigsten Dichtungen der italiänischen Oper — eine Palastintrigue bildet den Mittelpunkt der Handlung, — in der Musik eines der frischesten und liebenswürdigsten Werke. Die aus „Josua“ bekannte, prächtige Gavotte „Wenn der Held nach Ruhme dürstet“ ist aus der „Agrippina“ herübergenommen. Es genügt, wenn wir sagen, daß die „Agrippina“ noch mehrere solche Nummern enthält, die bald über Italien und über das Land hinaus Popularität fanden. Die Musik ist reich an innigen Partieen, an graziös koketten Nummern und an geistreichen und witzigen Einfällen. Wer, mit dem Wesen der italiänischen Oper unbekannt, heute die „Agrippina“ zur Hand nimmt, wird vor allen Dingen staunen, daß hier so wenig oder gar keine Chorsätze vorkommen, zu welchen die Handlung in den großen Volksscenen die schönste Gelegenheit bietet. Ein neuerer Komponist hat den Stoff auch in der That nach dieser Seite hin auszunutzen gesucht: es ist Rubinstein in seinem „Nero“. Die italiänische Oper jener Periode hatte aber den Chor abgeschafft. Die wenigen Sätze, welche

unter dieser Bezeichnung auch bei Händel vorkommen, sind nichts als Solistenensembles, höchstens mit einer geringen Verstärkung. Die Hauptpartie in der „Agrippina" sang Vittoria Tesi, dieselbe, welche auch bei der Aufführung des „Rodrigo" die hervorragendste Rolle durchgeführt. Welche Partien dies gewesen, kann man nicht genau angeben, im Rodrigo wahrscheinlich der Titelheld, denn Quanz erzählt von ihr: sie sei geboren gewesen, durch die Aktion die Zuschauer einzunehmen „absonderlich in Mannsrollen". Kriegshelden wurden durch Sopranisten dargestellt und Frauen sangen Mannspartien. Es war Konsequenz in diesen Absonderlichkeiten der italiänischen Oper. Den Namen dieser Vittoria Tesi anzuführen scheint deßhalb nöthig, weil das Romanbedürfnis späterer Lebensbeschreiber zwischen ihr und Händel ein Liebesverhältnis erfunden hat.

In Venedig hat Händel jedenfalls die Gelegenheit musikalische Bekanntschaften zu schließen benutzt. Es ist möglich, daß sich Antonio Lotti und sein Schüler Gasparini zur Zeit, wo „Agrippina" aufgeführt wurde, in Venedig aufhielten. Unter den vielen fremden Musikfreunden, die anwesend waren, befand sich auch der Prinz Ernst August von Hannover, dessen Familie in dem Theater »Chrisostomo« eine Loge innehatte und behielt. Die Berührung mit diesem Fürsten und den ihn begleitenden hannöverschen und englischen Hofleuten wurde für Händel's Lebensgang wichtig.

Nach Beendigung des Karnevals ging er wieder nach Rom. Während dieses zweiten römischen Aufenthalts, welcher bis in den Juni hinein dauerte, schrieb Händel zwei kleinere Oratorien: »La Resurrezione« und »Il trionfo del tempo«. Sie sind beide im Stile der damaligen italiänischen Oper geschrieben. Das erstere enthält nur zwei kurze Chöre, das andere gar keine, bloß einige Ensemblenummern. Die »Resurrezione« hat zwei Theile; der erste spielt in der Osternacht: Johannes verkündet der trauernden Maddalena, daß Christus am kommenden Morgen sein Grab verlassen wird, der andere Theil führt zum Grabe: der Herr ist auferstanden. Als dramatische Staffage ist der sehr schönen Dichtung noch die Figur des Lucifer eingefügt worden. Händel stellt ihn in mehreren furiosen Baßarien dar, welche sehr schwierig aber sehr effektvoll sind. Sie bewegen sich viel in Riesenintervallen. Eins derselben, welches für den Höllenfürsten besonders ersonnen scheint, kommt auf

dem Worte abisso vor (d—Gis). Es findet sich aber ganz genau und mit demselben Worte in der „Agrippina", in einem Recitative des Claudio. Die damaligen Italiäner liebten es überhaupt mit Intervallen im Gesange malerisch anzudeuten. Auf lunghi setzt Scarlatti eine Undecime, und die Kantatenkomposition der Zeit bildet reichliche Beispiele ähnlicher Art. Das musikalische Hauptstück der »Resurrezione« ist die Arie der Maddalena »Ferma l'ali«. Ihr Hauptsatz ruht auf einem Orgelpunkte, freundliche Melodien ziehen kanonisch darüber hin, der Klang gedämpfter Violinen, Flöten und arpeggirten Akkorde der Viola da Gamba vollendet das eigenthümliche, nächtliche Kolorit. Überhaupt ist die Instrumentation der bemerkenswertheste Theil dieses Oratoriums. Man sieht ihr das Bestreben an, außergewöhnlich zu sein; das Orchester hat zuweilen förmlichen Konzertcharakter und brillirt durch die Fülle (vierfache Violinen u. a.) und die Art der Besetzung. Händel schrieb die »Resurrezione« für die Kapelle des Kardinal Pietro Ottoboni, in welcher dieses Werk, wie auch »Il trionfo« zur Aufführung kam. Bei letzterer Gelegenheit passirte die ziemlich bekannte Anekdote, daß Händel während der Probe der Ouverture dem berühmten Violinisten Corelli, welcher die Ottoboni'sche Kapelle dirigirte, die Geige aus der Hand riß und ihm eine feurige Stelle, deren Ausdruck der Italiäner nie traf, selbst vorspielte. Corelli, dessen Virtuosität weder im Technischen lag, noch durch ein kühnes Temperament unterstützt wurde, beschwichtigte den erzürnten Deutschen. „Aber, caro Sassone, diese Musik ist im französischen Stile, auf den ich mich gar nicht verstehe." — Das Eigenthümlichste an dieser Ouverture, bei welcher sich das Orchester übrigens zeigen kann, ist wie bei der zur „Agrippina" ein vielsagendes Solo der Oboe, des Händel'schen Lieblings. Die Dichtung zum »Il trionfo« ist eine Allegorie. Diese Gattung war zur Zeit und namentlich in Rom sehr beliebt. Sie behandelt ein altes, ethisches Motiv, dasselbe, welches Jedermann schon aus der Fabel vom Herkules am Scheidewege kennt. Nur mit verändertem Namen treffen wir den Inhalt des »trionfo« schon funfzig Jahre früher auf römischen Boden in einer Oper, die unter dem Titel »Vita umana« mit der Komposition von Marazolli über die Bretter der Privatbühne ging, welche damals die Königin Christine von Schweden unterhielt. In dem Händel'schen »trionfo« stammt die Nummer, welche den stärksten Eindruck ausübt, »Crede l'uom

ch' egli reposi« aus der „Agrippina". In der Oper heißt die Arie »Vaghe fonti«; unter ihren sanften Klängen hält Ottone betrübte Betrachtungen. Die zarte wehmüthige Melodie blieb Händel zeitlebens ans Herz gewachsen; bis in die spätesten Jahre taucht sie immer wieder auf in Vokal- wie in Instrumentalkompositionen. Aus der „Agrippina" ist auch eine der lebendigsten und fröhlichsten Nummern in die »Resurrezione« übergegangen: »Ho un non so che«, hier singt sie die Maddalena, als sie hört, der Heiland sei auferstanden, dort singt sie die Agrippina, als sie eine Liebesrivalin überlistet zu haben glaubt. Später hat Händel den »trionfo« zweimal umgearbeitet, das erste Mal in einer Zeit der Verlegenheit und Noth, das andere Mal stand er nahe am Ende seines Lebens. Aus der Gestalt, welche es bei dieser letzten Umarbeitung erhielt, ist das römische Jugendwerk kaum wieder heraus zu erkennen.

Eine Oper schrieb Händel nicht in Rom — seine Anwesenheit fiel gerade in eine Periode des Opernverbots —, wohl aber sehr viele Kantaten, zu welchen ihm der Dichter seines »trionfo«, der Kardinal Panfili, ebenfalls die Texte gab. Es sollen zuweilen an einem Abend mehrere dieser Kantaten entstanden sein; Händel war so im Schwunge, daß er seine Musik improvisirte wie der Dichter die Verse. Von der guten Laune, welche ihn bei dieser Arbeit beherrschte, zeigt es, daß er einmal auch ein Lobgedicht in Musik setzte, in welchem Panfili den jungen Händel selbst als den Orpheus seines Jahrhunderts besang.

Dieser zweite römische Aufenthalt bildet die glücklichste Periode in Händel's Jugend. Zu den Freuden der Arbeit, zu dem Gefühle des Ruhms, der eigenen Kraft, zu den Anregungen, welche die durch ihre Geschichte und durch ihr geistiges Leben ausgezeichnete Stadt so wie so bot, kam hier eine besonders interessante und bewegte, originelle Geselligkeit. Händel verkehrte viel mit den Arkadiern. In dem Hause eines Mitglieds dieser Akademie, des Marchese Ruspoli, wohnte er. Die Arkadier bildeten unter den zahlreichen Gesellschaften, welche seit dem Beginn der Renaissance über ganz Italien hin, zuweilen unter wunderlichem Ceremoniell, Künste und Wissenschaften pflegten, eine der angesehensten. Die Maske, welcher sie sich bedienten, war das Schäferthum. Hinter den antiken Hirtennamen bargen sich in der Arkadia geistliche und weltliche Fürsten, Edelleute, vornehme und bedeutende

Männer jeglicher Art, Römer und Nichtrömer. Zu ihren Ehrenmitgliedern gehörten auch Päpste. Einen kleinen Bekehrungsversuch, der hier mit dem berühmten Protestanten vorgenommen wurde, schlug Händel mit der ruhigen Erklärung ab, daß er weder geschult noch geneigt sei über geistliche Dinge Nachforschungen anzustellen, er sei aber fest entschlossen, zeitlebens in der Kirche zu verharren, welcher er durch Geburt und Erziehung angehöre. Von berühmten Musikern gehörten der Arkadia an: Benedetto Marcello und Alessandro Scarlatti. Mit Letzterem, dem Führer der italiänischen Opernkomponisten, wurde Händel bekannt, mit seinem Sohne Domenico, dem großen Klavierspieler, maß er sich auf Veranlassung ihres gemeinschaftlichen Gönners, des Kardinals Ottoboni, auf dem Flügel und der Orgel. Am Klaviere blieb der Sieg unentschieden, auf der Orgel gestand aber Domenico selbst zuerst dem Deutschen den Preis zu. Von solchem Spiele gestand Domenico nichts geahnt zu haben. Noch in seinem hohen Alter pflegte er, wenn sein Spiel gelobt wurde, nur Händel zu nennen und ein Kreuz zu schlagen. So berichteten wenigstens Musiker, die aus Madrid kamen, wo Domenico Scarlatti seit 1729 wirkte. Auch Händel blieb dem liebenswürdigen und tüchtigen Italiäner immer zugethan.

Es ist wohl möglich, daß Händel in Gesellschaft der beiden Scarlatti reiste, als er sich im Juli 1708 nach Neapel begab. Wenigstens wurde Alessandro Scarlatti um dieselbe Zeit dahin berufen und übernahm von da ab definitiv seine Funktionen als königlicher Kapellmeister und Direktor des Konservatoriums zu St. Onofrio. Daß Händel der Abschied von Rom schwer wurde, beweist die Kantate »Stelle, perfide stelle«. Chrysander sieht in ihr die Spuren einer intimeren Herzensneigung.

Obwohl Händel über Jahr und Tag in Neapel blieb (Juli 1708 bis Herbst 1709), kam hier doch nur eine größere Arbeit zu Stande, das Schäferspiel: »Aci, Galatea e Polifemo«, für drei Solostimmen ohne Chöre komponirt. Mit dem später in England entstandenen Pastorale »Acis and Galatea« hat dieses Schäferspiel nur den Gegenstand gemeinsam. Es ist eine dramatische Kantate im Stile der italiänischen Oper jener Zeit. Dieser entspricht es, daß Acis der Mann Sopran, Galatea die Frau Kontra-Alt singt. Polyphem, das Unicum homerischer Phantasie, tritt auch in der Händel'schen Musik abnorm auf. Die Partie verlangt einen

Monstrebaß, welcher von D bis $\bar{a}$ reicht, einmal wird dieses Intervall direkt angeschlagen. Händel's Sänger, Boschi mit Namen, der später im „Rinaldo" an der Londoner Oper eine dieser kolossalen Polyphemarien wieder sang, besaß noch das Cis dazu, wie aus der Kantate »Nell' africane selve« hervorgeht. Diese gehört zu einer Reihe weiterer italiänischer Kantaten, die Händel auch in Neapel nebenher verfaßte. Während des Aufenthalts in Neapel scheint Händel sich systematisch mit allerhand musikalischen Nationalweisen beschäftigt zu haben. Seine Hinneigung zu den Sicilianos (— Arien im $^{12}/_{8}$-Takt, Beispiel: „Er weidet seine Herde" im Messias —) datirt von dieser Periode; die früher geschriebenen sind etwas steif. Unter den Kantaten, die in Neapel entstanden, befindet sich ferner eine spanische mit Guitarrenbegleitung. Das Interessanteste aus dieser Zeit sind sieben französische Chansons. Diese Gattung der Gesangsmusik steht zur französischen Oper in einem ähnlichen Verhältnis, wie die Kantate zur italiänischen. Die sieben Nummern blieben die einzigen Studien, welche Händel in dem ihm wahrscheinlich nicht sympathischen Stile machte. Schölcher, als Franzose, bemerkt, daß das stumme e nicht ganz korrekt behandelt ist.

Neapel war die Endstation der italiänischen Reise. Im Spätherbste des Jahres 1709 brach er von hier auf und verlebte wahrscheinlich die Weihnachtszeit in Rom. Zum Karneval des neuen Jahres war er in Venedig, wo er den Kapellmeister Steffani und den Baron Kielmannsegge aus Hannover traf. Hierher wurde Händel mitgenommen, gewiß in bestimmter Absicht. Steffani, welcher sich für den diplomatischen Dienst mehr und mehr unentbehrlich gemacht hatte, suchte schon seit längerer Zeit einen Nachfolger für das Kapellmeisteramt. Als solchen präsentirte er den jungen Händel. Eine feste Anstellung hatte allerdings nicht in dessen Plänen gelegen. Als der junge Künstler Italien verließ, hatte er noch weitere Wanderungen vor, möglicherweise auch einen Aufenthalt in Paris: jedenfalls wollte er sobald als möglich England besuchen, wohin ihn Abmachungen riefen, welche wahrscheinlich schon zur Zeit der Agrippina-Aufführungen in Venedig getroffen waren. Für diesen Zweck kam der Abstecher nach Hannover gelegen, denn der Kurfürst dieses Landes war der präsumtive Nachfolger auf dem englischen Thron, und bereits jetzt stand der hannöversche Adel mit dem englischen in engen Beziehungen. Händel nahm daher an, zumal da

der Kurfürst seinem neuen Hofkapellmeister auch für jetzt und später die günstigsten Urlaubsbedingungen anbot. Über die Höhe des Gehaltes fehlen sichere Angaben; jedenfalls war es für die Zeit beträchtlich. Die Kapelle, im Haupttheil mit französischen Musikern besetzt, war vortrefflich, berühmt; namentlich ihre Hoboen werden mit besonderer Auszeichnung genannt.

Nach der Installirung machte sich Händel bald auf den Weg nach England, besuchte zuvor noch einmal die Mutter, Schwester und Schwager in Halle, wo auch Zachau noch lebte, sprach auf der Durchreise nach Holland in Düsseldorf vor, wo der pfälzische Kurfürst residirte, der von Italien her zu seinen Gönnern zählte, und traf im Spätherbst 1710 in London ein.

Nach England ging ein Musiker damals noch weniger als heute der Studien wegen. Seit dem Ende der schönen Madrigalenperiode war es an Komponisten immer ärmer geworden. Aber noch herrschte große Liebe zur Musik im Lande, die Mittel sie zu pflegen waren reichlich vorhanden, und man suchte halbwegs immer mit der Entwickelung der Kunst Schritt zu halten. Auch die Oper hatte man seit der Mitte des 17. Jahrhunderts einzubürgern gesucht. Man kam dabei nicht gleich zu einem Resultat. Eine Zeit lang schwankte man zwischen der italiänischen und französischen Form — dann kamen Versuche herein, die Oper zu nationalisiren. Unter ihnen nehmen die Arbeiten des reichbegabten Henry Purcell, Englands größten Komponisten, eine bedeutende Stellung ein. Sie sind nicht eigentliche Opern, sondern nur erweiterte Schauspielmusiken, aber ausgezeichnet durch dramatischen Geist und Originalität der Form. Für die Verschmelzung von Chor und Solo, wie sie bei Purcell erscheint, giebt es kein Vorbild. Den anderen einheimischen Komponisten gegenüber, die sich an dem musikalischen Drama versuchten, mag Burney's summarische Kritik berechtigt sein, der ihre Werke „geschmacklos" nennt. Purcell selbst verwies seine Landsleute auf die Italiäner, und endlich war es die italiänische Oper, die in London ganz und gar die Oberhand erhielt. Das Personal setzte sich mehr und mehr aus Italiänern zusammen, die hier besser bezahlt wurden als anderswo, die mitwirkenden Engländer lernten die italiänische Sprache; allmählich konnte man auch ein rein italiänisches Repertoire einhalten. Im Jahre 1710 war diese Wendung ent-

schieden, und nun kam Händel, dessen Ruf in England schon bekannt war. Nach Mainwaring soll es hauptsächlich der Herzog von Manchester gewesen sein, der ihn nach London zog. Er wurde bei Hofe eingeführt und erwarb sich sofort die Gunst der Königin Anna durch sein Klavierspiel. Mit Ungeduld erwartete man ihn an der Oper. Der Direktor des Theaters am Haymarket, Aaron Hill, entwarf sofort für ihn ein Libretto, dem die Episode zwischen Rinaldo und Armida in Tasso's „Befreitem Jerusalem" zu Grunde lag. Signor Rossi übertrug es ins Italiänische. Händel komponirte so eifrig, daß der Übersetzer kaum Schritt halten konnte. In Zeit von vierzehn Tagen war die ganze Musik, welche überwiegend aus Arien besteht, — es sind ihrer gegen 30; Duette kommen nur drei vor, außerdem ein als Coro bezeichnetes kurzes Schlußensemble und mehrere selbständige Instrumentalnummern — fertig. Die erste Vorstellung des »Rinaldo« fand am 24. Februar 1711 mit ungeheurem Erfolge statt. Hill hatte für die Ausstattung sehr viel gethan, es flogen sogar lebendige Vögel auf der Bühne herum. Den Ausschlag gab aber doch Händel's Komposition. Sie drang in die Massen. Der Verleger Walsh soll mit den Arien aus „Rinaldo" gegen 10,000 Thaler verdient haben. Die Kavatine des ersten Akts »Cara sposa« lag auf jedem Klaviere, und der kräftige Marsch aus dem dritten Akte erklang vierzig Jahre hindurch bei jeder Parade der Leibgarde. Bis zum Schluß der Saison (2. Juni) wurde „Rinaldo" fünfzehnmal gegeben und auch in späteren Jahren wiederholt.

Allgemein bekannt ist gegenwärtig die Arie der Almirene »Lascia ch' io pianga«. Unter allen Umständen eine herrliche Komposition, ist sie doppelt schön an ihrer eigentlichen Stelle in der Oper, wo die gebrochenen Rhythmen dieses Gesanges den Seelenzustand eines sanften Mädchens in dem Augenblicke malen, als sie erfährt, daß der Geliebte ihr verloren. Das Werk ist reich an dramatischen Perlen; namentlich in den Gesängen des bösen Paares, der Armida und des Argantes, lebt ein dämonisches Feuer. Großartig ist namentlich die Scene der Armide »Ah crudel«, — in Schmerz und Wuth getheilt, in seiner Einfachheit und Klarheit, in der Größe und Sicherheit der Wirkung ein echt Händel'sches Geniegebild. Sängerinnen, welche die große Scene der Dejanira erprobt haben, werden in diesen Nummern ein kleineres, leichteres Seiten-

stück begrüßen. Das eigentliche Liebespaar, Rinaldo — eine Kastratenrolle — und Almirena, tritt gegen jene Vertreter des bösen Princips zurück. Nur in dem »Cara sposa« hat der Rinaldo eine Nummer wie die Armida in »Ah crudel«, in der Anlage ähnlich (Largo e Presto), an dramatischem Gehalt vielleicht noch bedeutender. Im Vergleiche zur „Agrippina" ist der „Rinaldo" ein viel besseres Sujet. Von edleren und größeren Motiven bewegt, langt die Handlung hier auf natürlichem Wege ziemlich häufig bei schönen musikalischen Situationen an, sowohl bei leidenschaftlichen als idyllischen. Unter den letzteren ragen namentlich zwei Scenen hervor: die eine, wo Almirena im lauschigen Park den Geliebten erwartet — unter einer köstlichen Flötenschwärmerei —, die andere, wo die Sirenen vor Armida's Zaubergrotte singen. Dieser Sirenengesang ist ein ganz eigenthümliches Stück von Nationalmusik, das Händel wahrscheinlich irgendwo in Italien eingeheimst hat. Mehr als an die italiänische klingt es an die Weise der Zigeuner an. Als Zauberoper betrachtet — was er eigentlich ist — bleibt der „Rinaldo" den modernen Ansprüchen sehr viel schuldig. Darin unterschieden sich die Italiäner und also auch Händel von den Franzosen, daß sie mit den Theatermaschinen weder konkurriren, noch gemeinsame Sache machen mochten. Das frappanteste Beispiel von höherer Dekorationsmusik, was die ganze Rinaldo-Partitur bietet, ist eine: — Generalpause —, durch welche in einer den Kampf gegen die Ungeheuer begleitenden Symphonie die Katastrophe bezeichnet wird.

Wie in allen vorhergehenden Werken hat Händel auch im „Rinaldo" frühere Arbeiten mit benutzt. Auf die „Almira" griff er hierbei nicht bloß in »Lascia« sondern auch in der Auftrittsarie der Almirena »Combatti« zurück, die aus dem Duett „Spielet ihr blitzenden Augen" der Hamburger Oper umgebildet ist. Der Akt, an welchem man die Eile der Komposition bemerken kann, ist der dritte. Er enthält aber viel äußerlich Glänzendes und macht mit den freigebigen Trompeten seine Effekte.

Im Sommer ging Händel nach Hannover zurück. Obwohl hier eines der schönsten Opernhäuser stand, ruhten doch die Vorstellungen schon seit langer Zeit und der Kapellmeister hatte keine praktische Veranlassung für die Bühne zu schreiben. Er war auf Kammermusik angewiesen. Was Händel in dieser Gattung während des Aufenthalts in Hannover alles komponirte, ist nicht festgestellt.

Einige Biographen sprechen von einem Hundert von Solokantaten. Mit Bestimmtheit lassen sich in diese Zeit 10 italiänische Kammerduette setzen und die Oboenkonzerte. Die Duette sind die im 32. Jahrgang der Händelgesellschaft unter den Nummern 3—12 mitgetheilten. Derselbe Band enthält noch zwei Duette, welche in die italiänische Zeit gehören und 8 weitere, welche in den vierziger Jahren in London geschrieben wurden — im Ganzen also 20 Duette. Das erste liegt in 3 Versionen vor, für Sopran und Tenor, für 2 Alte und in einer neuen Komposition für zwei Soprane. Die übrigen theilen sich in 5 Duette für zwei Soprane, 10 für Sopran und Alt, 4 für Sopran und Baß. Die Dichtungen, welche diesen Duetten zu Grunde liegen, sind kurze italiänische Poesien; in der überwiegenden Mehrheit behandeln sie die Liebe. In der Komposition sind die wenigen Worte zu breiten Stimmungsbildern ausgeführt. Die Duette haben zwei, drei und vier Sätze; reichliche Textwiederholung ist allen gemeinsam. In ganz hervorragender Weise geben diese Kompositionen Gelegenheit, Händel auch von der elegischen, schwärmerischen, auch von seiner heitern und launigen Seite kennen zu lernen. Die Momente der stärksten Ausgelassenheit fallen in die Neapolitanische Zeit — »Caro Autor«, Bearbeitung für 2 Altstimmen. — Den schönsten, liebenswürdigsten Ausdruck sanfter Zärtlichkeit trägt die Nummer 13, »Langue, geme«. In den späteren Londoner Duetten erwartet die Kenner des „Messias" eine Reihe von Überraschungen. »Se tu non lasci amore« ist gleich „O Tod, wo ist dein Stachel", »Quel fior d'alba« = dem Chor: „Sein Joch ist sanft", der zweite Satz derselben: »L'occaso ha« = „Er wird sie reinigen". »No', di voi non vo' fidarmi« = „Denn es ist uns ein Kind geboren". Die zwanzigste, »Ahi nelli sorte umane«, beginnt mit einem Gedanken, der uns ähnlich in einer Liebesarie des „Herakles" begegnet. Es ist bezeichnend, daß diese Umbildungen nicht die hannöverschen Duette betreffen. Erst in späteren Jahren behandelte Händel solche kleine Liebespoesien in einem Ton, der durch seinen Ernst aus der Sache etwas heraustrat.

An musikalischem Werth ungleich sind diese Duetten vom Standpunkte des Gesanges aus alle ohne Unterschied völlig ideale Leistungen. Mit immer neuem Staunen betrachtet man das Leben, die Frische, die Schönheit, in welchen diese Gedanken dahinfließen. Dem lyrischen Charakter der Poesien entsprechend bewegen sich die

Stimmen nicht in Gegensätzen, sondern sie singen einander nach und vor. Ihr Stil ist der der Kammerduette, für welchen Händel in Hannover in dem Abt Steffani das beste, weit und breit anerkannte Vorbild vor sich hatte. Letzterer schrieb ihrer eine große Menge; noch Chrysander fand gegen 100 unbekannte. Auch in den Opern, die Steffani komponirte, sind sie das Wichtigste. Sein Dichter, Ortensio Mauro, lieferte auch für Händel's Duette die Texte.

Es scheint, daß mit Händel's Duetten diese feine Gattung der alten Kammermusik wieder in unser Musikleben zurückkehren wird. Komponisten, Publikum, Alle würden davon profitiren und nicht am wenigsten die Gesangskunst selbst.

Bezüglich der Oboenkonzerte gilt es als ausgemacht, daß Händel in Hannover und durch die dortige Kapelle veranlaßt sich dieser Kompositionsart zuwendete. Aber von den 12 Oboenkonzerten, welche wir besitzen, läßt sich nur bei einem bestimmt nachweisen, daß es in Hannover entstanden ist. Es sei hier sogleich bemerkt, daß diese Oboenkonzerte gar keine Konzerte sind, sondern Suiten für großes Orchester. Die Oboe tritt als Soloinstrument nur in einzelnen Sätzen hervor, in anderen die Violine und die Flöte.

Chrysander verweist in die hannöversche Zeit noch 9 deutsche Lieder (mit Begleitung von Cembalo und einem Soloinstrument), in deren einem uns ein Melodiezug begegnet, der später in der berühmten Messiasarie: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt", Aufnahme gefunden hat. Der Mangel an guten Poesien war Schuld, daß Händel sich mit dem deutschen Liede nie wieder beschäftigte.

Von den Vorgängen in Händel's äußerem Leben in der Zeit nach seinem ersten Londoner Aufenthalt berichten zwei Dokumente. Das eine ist eine Bemerkung von Händel's eigner Hand unter dem letzten Satze des zweiten hannöverschen Duetts: aus der man schließen kann, daß er sich vorübergehend unwohl fühlte, das andere ist eine Seite im Kirchenbuche zu „Unser Lieben Frauen" in Halle, aus welcher wir ersehen, daß Händel am 23. November 1711 seine Nichte Friederike, die zweite Tochter des Dr. jur. Michaelsen, persönlich aus der Taufe hob.

Ein Jahr später war Händel wieder in London. Gerade am 22. November 1712 wurde im Haymarket sein »Pastor fido« aufgeführt. Der Kurfürst von Hannover hatte aufs Neue einen un-

bestimmten Urlaub bewilligt. Der »Pastor fido«, ein Schäferspiel, das zu hundert Malen komponirt worden ist, wird mit Recht unter Händel's schwächere Opern gerechnet. Die Handlung bewegt sich in der fadesten Liebeständelei. Doch hat die Musik einzelne werthvolle Partien, namentlich im zweiten Akte ist der halbernste Charakter des Gegenstandes sehr graziös wiedergegeben. Wie immer, wo es irgend einem Leide gilt, erhebt sich Händel auch in dem »Pastor fido« zu Gunsten der verschmähten Liebe: »Mi lasci — mi fuggi.« Auch der Liebesgesang, den Mirtillo im stillen Hain anstimmt: »Caro Amor«, ist eine duftige, ausgezeichnete Nummer. Die Oper schließt mit einem schönen, weichen und süßen Duett: »Per te mio dolce.« Viele der Arien sind aus früheren Werken herübergenommen. Die Hauptpartien sind Soprane und Alte; eine einzige wirkliche Männerstimme, ein Baß, ist für eine Nebenpartie verwendet. Chöre kommen gar nicht vor im »Pastor fido.«

Viel höher steht »Teseo«, der schon am 19. December dem »Pastor fido« folgte und eine Reihe von Aufführungen erlebte. Auch der »Teseo« ist eine Intriguenoper. Die Fäden hält hier Medea, die Zauberin. Mit Rücksicht auf den bis hart ans Ende bedrohlichen Charakter der Handlung nannte sie der Dichter, Nicolas Haym, ein »dramma tragico«. — Der übliche glückliche Schluß wird nur durch das plötzliche Dazwischentreten der Minerva ermöglicht.

Hervortretend sind die Scenen der Medea, welche in Händel's Musik als eine Figur von Hoheit und Schrecken umgeben erscheint. Auch das Mitleid wird man ihr nicht versagen, wenn sie in der ganz mozartisch klingenden Arie »Dolce riposo« ihre Sehnsucht nach Ruhe und Frieden ausspricht. Unter die Mittel, durch welche Händel diese Gestalt in die Sphäre des Ungewöhnlichen hinüber hebt, gehört einmal auch eine Orchesterbegleitung mit lauter hohen Stimmen, zu welchen der (Sopran-)Gesang der Medea den Baß bildet. In den übrigen Partien der Oper finden sich zarte, idyllische Stücke von hervorragender Schönheit. — Als eine Seltenheit verdient bemerkt zu werden, daß der »Teseo« auch einen wirklichen Chor hat. Er führt einen Zug Athener ein, die den weichen und sanften Helden begrüßen. Mit Trompeten begleitet steht dieser Chor natürlich in D dur. Ein zweites Chorstück schließt die fünfaktige Oper.

Nach der Aufführung des »Teseo« machte der Besitzer des Theaters, ein Mr. Swiney, der das Institut von Heidegger übernommen

hatte, Bankerott. Darin ist vielleicht ein Grund mit zu suchen, daß Händel's Name bis zum Jahre 1715 auf dem Haymarket fehlt. Chrysander setzt in diese Zeit eine Oper »Silla«. Sie soll beim Grafen Burlington aufgeführt worden sein, der in seinem von der Stadt abgelegenen Palaste — in der Gegend, wo heute Piccadilly ist — eine Privatbühne unterhielt. Bei ihm wohnte Händel eine zeitlang. Für eine Privatbühne macht die kleine Oper starke Ansprüche an Maschinen und Scenerie. Nach Schölcher soll sie in Italien entstanden und niemals aufgeführt worden sein. Andere haben sie für ein Werk Bononcini's erklärt, dessen Manieren sie auch vielfach trägt. Sie hat eine Menge reizender Musikstücke; eigentlich Händel'sche Züge fehlen ihr ganz und bezeichnenderweise kommt kein einziges Recitativo accompagnato vor. Für Händel's Eigenthumsrecht spricht aber die Thatsache, daß der »Silla« einen Satz aus den neapolitanischen Kantaten enthält und daß Händel in seine nächste Oper einen großen Theil des »Silla« aufnahm. Das Sujet ist eins der erbärmlichsten: Sulla, der große Nebenbuhler des Marius, figurirt als tückischer Lüstling.

Sicher ist, daß Händel in dem Jahre 1713 zwei seiner bedeutendsten Kirchenkompositionen schrieb: das Utrechter »Te Deum« und das »Jubilate« (100. Psalm).

Als die ersten Kirchenkompositionen, als die ersten eigentlichen Chorwerke auf englischem Boden geschrieben, erregen die genannten Werke ein besonderes Interesse. In der That zeigt auch ihr Stil neue Elemente: eine reichere Mischung von Chor und Solo als Händel früher irgendwo gebraucht, und eine durchgeführte Orchesterbegleitung; Sologesänge mit bloßem Cembalo kommen nicht vor. Zu dem einen mochte ihn das Studium Purcell's angeregt haben, dessen Tedeum Händel für sein eignes vollständig zum Modell nahm, für das andere bestimmte die Rücksicht auf die Räumlichkeiten, in denen diese Werke aufgeführt werden sollten, und ein Blick auf die vorhandenen prächtigen Mittel der Ausführung. Die Rhythmik, die Figuration dieser Werke deutet auf die Macht des Orchesters, die Lage und Anlage einzelner Instrumente auf die Virtuosität desselben. Daß auch der Chor imposant war, sieht man aus den breiten Intonationen, mit welchen einzelne Stimmen sich gegen das tutti stellen. Auch den kirchlichen Charakter betont Händel hier in größerer Schärfe. Zum Eingange des »Jubilate« nimmt

er den ersten Satz seines römischen »Laudate pueri«, aber gerade eine der brillantesten Orchesterpassagen unterdrückt er. Was er an diesem Satze anderweitig durch kleine Zuthaten erreichte, ist erstaunlich. Im Jubilate prägt das häufige Auftreten eines cantus firmus die rituelle Bedeutung des Werkes noch stärker aus. Einzelne Sätze gleichen Chorälen mit Motiven. Im Tedeum hat er diese Form nur für den Schlußsatz benutzt. Hier äußert sich die Rücksicht auf eine kirchliche Feierlichkeit in der Kürze der Sätze. Daß aus dem Utrechter Tedeum ein großer Theil in spätere Werke überging, ist ebenfalls bekannt, auch das schöne »Dignare« des Dettinger Tedeum erscheint hier an der entsprechenden Stelle vorgebildet.

Das Utrechter Tedeum schrieb Händel zur Feier des Friedens von Utrecht im officiellen Auftrage. Eigentlich wäre diese Ehre dem Kapellmeister der königlichen Kapelle zugekommen: alte Gesetze schlossen Ausländer von solchen Diensten aus. Sie wurden in der Folge zu Gunsten Händel's noch oft umgangen. Die Königin Anna setzte Händel bei diesem Anlaß ein Jahrgehalt von 200 Pfund aus. Was Händel weiter in dieser Zeit schrieb, besteht aus Kleinigkeiten: einigen italiänischen Kantaten und Duetten. Doch vermuthet Chrysander, daß auch das kleine 5stimmige „Tedeum in Ddur" welches im »Dignare« mit dem Dettinger übereinstimmt, in diese Zeit gehört. Für diese Annahme sprechen mehrere inneren Gründe, für die frühere, nach der es in die gleiche Zeit mit der Trauerhymne auf die Königin Karoline, also ins Jahr 1737 gesetzt wurde, nur ein einziger. Wie als Komponist wurde Händel auch als Klavierspieler in London gefeiert. Er spielte im Theater bei der Aufführung seiner Opern. Im »Teseo« war bei der Vorstellung, die zum Benefiz des Komponisten stattfand, ein Klaviersolo eingelegt, der Verleger einer Rinaldoarie kündigte diese „mit dem Klavierstück, welches Herr Händel gespielt hat," an. Er spielte häufig auch bei den Musikabenden des Thomas Britton, eines Londoner Originals, der tagesüber sein Brod als Kohlenhändler verdiente und die Mußestunden den Künsten und Wissenschaften widmete. An bestimmten Abenden fanden sich in seiner ärmlichen Behausung vornehme Leute und Virtuosen ein, Musik zu hören und zu treiben. Diese Soiréen gehörten unter die ersten Versuche regelmäßiger Konzerte in London. Bei Burlington hörte der Dichter Gay Händel's Spiel und rühmt in einem Gedichte: „es durchzuckt die Seele und die Töne gehen dem Hörer durch und

durch". Händel's Spiel war schon in technischer Beziehung außerordentlich. Man erstaunte über die ruhige Haltung der Glieder und mit den großen dickfleischigen Händen konnte man sich nur schwer die ungewöhnliche Behendigkeit und den sanften Anschlag zusammenreimen. Die große Wirkung von Händel's Klavierspiel ruhte aber auf seiner Erfindungsgabe, die, immer leicht und ungezwungen, ungewohnte und doch natürliche Klangeffekte hinwarf und durch einen reichen Gedankengehalt oft tief erregte und immer fesselte. Man kann die Eigenschaften seiner Improvisationen aus etlichen der gedruckten Klavierstücke sehen: z. B. den Leçons, den vielsätzigen Variationen.

Im Burlington'schen Hause lebte Händel auch in einem anregenden Verkehr mit bedeutenden Männern wie Pope, und sein Freundschaftsverhältnis zu dem Dr. Arbuthnot datirt aus jener Zeit. Händel blieb bis in die späteren Jahre, wo er sich mehr zurückzog, ein gerngesehener Gesellschafter. Schon die große stattliche Erscheinung wirkte sympathisch. Seine Haltung war für gewöhnlich etwas unbehilflich; die Gegner nannten ihn deßhalb den „großen Bären", die Freunde den „Riesenmann". Er war zuweilen heftig und rauh, aber immer blickte ein Fond von Humor und Gutmüthigkeit durch. Das Gesicht, für gewöhnlich sauer dreinschauend, belebte sich, wenn er das große Auge aufschlug und voll Interesse am Gespräche Theil nahm. In alten und neuen Sprachen bewandert, vielseitig gebildet, welterfahren, beherrschte er die Umgebung. Ganz eigen war ihm die Gabe einer ironischen Darstellung, von der sich auch in den wenigen Briefen, welche wir von ihm besitzen, doch etliche Spuren vorfinden.

In diesen angenehmen Verhältnissen konnte sich Händel nur schwer zu einer Rückkehr nach Hannover entschließen. Als am 1. August 1714 die Königin Anna plötzlich starb, kam der Kurfürst selbst nach England und bestieg als Georg I. den englischen Königsthron. Händel erlaubte sich nicht bei Hofe zu erscheinen. Zu der Überschreitung des Urlaubs kam eine zweite Unbesonnenheit mit der Komposition des Utrechter Tedeum. Denn der Friede von Utrecht, den er mit diesem Werke gefeiert hatte, war gegen die Interessen seines Dienstherrn und die der protestantischen Fürsten geschlossen worden. Sein Freund Baron Kielmannsegge bewerkstelligte einen Ausgleich. Bei einer Vergnügungsfahrt, die der neue König auf der Themse unternahm, mußte Händel Letzteren mit einer vollstim-

migen Serenade überraschen. Der König errieth den Verfasser dieser Ovation und seine Stimmung gegen Händel begann sich zu sänftigen. Die Komposition, aus 25 kleinen Stücken bestehend, erhielt den Titel „Wassermusik“. Ihre Berühmtheit verdankt sie ihrer Entstehungsgeschichte*).

Bald nach dieser Wasserfahrt erhielt Händel wieder Zutritt bei Hofe. Die direkte Veranlassung war, daß Gemiani, der mit seinem Violinspiel und seinen Instrumentalkompositionen, — sie wollten nichts Geringeres als Tasso'sche Gedichte und Raphael'sche Bilder vorstellen, — damals Aufsehen erregte, erklärte: seine Sonaten nur dann vor dem Könige spielen zu wollen, wenn Händel begleite. Damit war die Aussöhnung fertig. König Georg vermehrte Händel's Fixum noch um 200 Pfund, und als er einige Jahre später für den Unterricht der jungen Prinzessinnen die gleiche Summe dazu erhielt — betrug sein festes Jahresgehalt 600 Pfund.

Noch in der Zeit der Spannung, im Mai des Jahres 1715, hatte Händel auf dem Haymarket wieder eine neue Oper zur Aufführung gebracht: seinen »Amadigi«. Als Verfasser des Textes nannte sich der Schweizer Heidegger, der die Führung der Bühne wieder und definitiv übernommen hatte. Zu Heidegger, der ebenso talentvoll als absonderlich war — er war stolz darauf, das häßlichste Gesicht in London zu besitzen —, sollte Händel in langjährige Geschäftsverbindung treten.

Im „Amadigi“ sind wieder Händel's begleitete Recitative, hier wieder seine großen Scenen mit dem dramatischen aufregenden Wechsel langsamer und schneller Tempi, hier seine wunderbar träumerischen Idyllen am schattigen Quell. Die Oper hat ein ungewöhnliches Maß von Leidenschaft, namentlich in der Partie des Dardano. Einer der bedeutendsten Sätze ist die Arie »T'amai quant' il mio cor«. Männerstimmen fehlen ganz in dieser Oper. Sie hat aber einen Chor, der zur musikalischen Ausstaffirung dient. Diesem Zwecke entsprachen auch die beiden Sinfonien, die eingelegt sind. Bei der Aufführung der Oper, welche das Orchester als Benefiz erhielt, wurde ein ganzes Oboenkonzert (das vierte in F) zum Besten gegeben. Ein Ballo beschließt Alles. In den Ankündigungen der Oper hatte die Direktion auf die Neuheit der Dekorationen, Kostüme

*) Chrysander setzt den Vorfall im 3. Bande seines „Händel“ erst in das Jahr 1717.

und anderer Sehenswürdigkeiten besonders hingewiesen. In Folge dessen war der Andrang so ungewöhnlich, daß — ausnahmsweise — allen Besuchern, auch den Subskribenten, untersagt wurde, im Laufe des Abends der Bühne einen Besuch abzustatten. Der Erfolg des „Amadigi" veranlaßte mehrere Parodien.

Im Juli des Jahres 1716 ging Händel mit dem König nach Deutschland. Wir können ihn hier (nacheinander) in Hannover, Halle und Ansbach als anwesend nachweisen. In Ansbach, das durch Pistocchi musikalisches Ansehen erhalten hatte, und das die Heimat der Prinzeß von Wales war, holte er sich seinen alten Universitätsfreund Johann Christoph Schmidt ab, als Rathhelfer und Vertreter für den geschäftlichen Theil der Londoner Thätigkeit. In Halle unterstützte er die in Dürftigkeit gerathene Wittwe Zachau's.*) In Hannover komponirte er eine zweite Deutsche Passion, diesmal nach der Dichtung des Hamburger Rathsherrn Brockes. Dieselbe, welche auch Keiser, Telemann und Mattheson in Musik setzten, führt den Passionsvorgang in einer ähnlichen, der italiänischen Oper angepaßten Manier vor, wie das Postel gethan hatte. Brockes übertrifft seinen Vorgänger an Schwulst, und so berühmt seine Dichtung in ihrer Zeit war, so unleidlich ist sie heute. Wie in der Oper — steht Händel auch hier der Unnatur kühl gegenüber. Die gute Hälfte dieser empfindelnden, zwischen Plumpheit und Geziertheit einherschwankenden Betrachtungen haben ihm nur gewöhnliche Arien ergeben: aber mit der Situation ist auch die Musik groß. Sehr bedeutend ist die ganze Scene von dem Gebet in Gethsemane ab bis zur Verleugnung Petri. Besonders treten daraus hervor: Christi Arie „Mein Vater, schau' wie ich mich quäle", eine Arie der Tochter Zion „Brich mein Herz', zerfließ' in Thränen", und ganz besonders die später für „Esther" verwerthete Nummer: „Erwachet doch" —, ein ganz merkwürdiger Vorläufer der späteren Form des dramatischen Ensemble. Die Chöre sind im Durchschnitt noch kürzer als in der ersten Hamburger Passion und nicht bedeutend. — Diese Passion nach Brockes war Händel's letzte deutsche Vokalkomposition. Der große Sebastian Bach hat sich die erste Hälfte dieser Händel'schen Passion eigenhändig abgeschrieben. Der

*) Seine geliebte Schwester sah er bei diesem Besuche zum letzten Male. Sie starb i. J. 1718.

Eingang der Abendmahlsscene in der Matthäuspassion ist das einzige, was auf diese Bekanntschaft hinweisen könnte.

Bald nachdem Händel nach England zurückgekehrt war, im Januar 1717, wurde noch einmal sein „Rinaldo" aufgeführt. Dann war es vorläufig mit der Londoner Oper zu Ende. Händel trat jetzt auf mehrere Jahre in den Dienst des Herzog James von Chandos, eines reichen Sonderlings, der in Cannons, ungefähr zwei deutsche Meilen von London, eine Residenz angelegt hatte, welche zu den Wundern der Grafschaft zählte. In seinem Drange nach dem Besten, fand sich der Herzog mit seinem bisherigen Kapellmeister Dr. Pepusch, einem Deutschen, ab und engagirte Händel. Durch diesen wurde auch die Kirchenmusik in Cannons berühmt und die Anziehungskraft erhöht, welche der pompöse Gottesdienst des Herzogs auf die vornehmen Kreise der Hauptstadt ausübte. Die Kräfte, welche Händel zur Verfügung standen, waren nach Burney zahlreicher und vortrefflicher als die Kapelle irgend eines regierenden Fürsten. Die Kompositionen, welche Händel für diese Kapelle schrieb, lassen nur auf einen bescheideneren Zustand schließen. Dem Orchester fehlt die Viola, auch Trompeten kommen nirgends vor. Dagegen finden sich Fagotts, und die Oboe ist sehr stark bevorzugt.

Der Chor war in der ersten Zeit von Händel's Amtirung nur dreistimmig. Später zog man Hilfskräfte von der königlichen Kapelle in London herbei; über Chor- und Sologesängen stehen in den Partituren aus Cannons die Namen der Kirchensänger von St. Paul.

Für den Gottesdienst in Cannons schrieb Händel die berühmten zwölf Chandos-Anthems und das »Te Deum« in B. Diese Anthems sind Kantaten großen Stils für Soli, Chor, Orchester und Orgel, über Psalmenworte komponirt. Auf eine Zeit des antiphonischen Kirchengesanges zurückdeutend, war der Name Anthem in Händel's Zeit zum Allgemeinbegriff für jede Art kunstvoller Kirchenmusik geworden, die wirklich für die Aufführung während des Gottesdienstes bestimmt war. Händel's Chandos-Anthems sind außerordentlich breit angelegt; einzelne bestehen — die Ouverturen nicht mitgezählt — aus acht und mehr Sätzen. Die einzelnen Sätze sind umfangreich, namentlich unter den Chorsätzen haben viele eine Ausdehnung und Länge, wie sie bei Händel bisher noch nicht vorgekommen ist und später sich nur selten wieder findet. Sicher hat

sich Händel in diesen Anthems neue Aufgaben gestellt und in ihnen zuerst mit Entschiedenheit sich in dem großen Stile versucht, welcher das Merkmal seiner Oratorien bildet. In diese ist aus den Anthems mancher Satz entweder wörtlich oder umgebildet übergegangen. Für berühmte Partien des „Messias" und des „Israel" muß man die ersten Skizzen in den Chandos-Anthems suchen. Namentlich zu den großen Tonmalereien des letztgenannten Oratoriums bieten die Anthems Nr. 4 und 10 mit ihren Schildereien, von Meeresbrausen, vom Beben und Schüttern der Erde, von Blitz und Donner, eigenthümliche Seitenstücke. Den vielen erstaunlich großen Leistungen der Phantasie treten in den Anthems einzelne Werke der Empfindung ebenbürtig entgegen. Die bedeutendste Arbeit in dieser Kategorie ist das dritte Anthem »Have mercy upon me« ein Bußpsalm, der in allen Theilen, — auch in den Sologesängen, die zum Theil in den Anthems hinter den Chören und den Ensemblesätzen zurückstehen, — von ergreifender Innigkeit und Schönheit ist. Diesem sehr nahe stellt sich das sechste: „Wie der Hirsch schreit nach Wasser"; von ihm existiren drei Bearbeitungen, deren dritte in die Zeit vor Chandos zu gehören scheint. Das erste der Anthems ist nichts als das Jubilate vom Jahre 1713, in einem dreistimmigen Arrangement. Durch Originalität der Anlage und der Stimmung ist das neunte besonders ausgezeichnet. In seinem $^3/_2$-Chor sind herrliche Ausklangseffekte. —

Das Chandos-Tedeum ist das größte, das Händel geschrieben hat, vielleicht auch im qualitativen Sinne. Es wird von dem Dettinger an Reichthum und Glanz der Instrumentation übertroffen, kaum aber an innerem Tonleben. Es enthält einen einzigen reinen Solosatz: „Als du auf dich genommen", eine sanfte Arie, die Händel auch im Dettinger Tedeum benutzt hat. Alle übrigen Nummern sind Chöre, zum Theil ziehen sich die Soli in sie hinein. Wenn man irgendwo die Unbefangenheit der Erfindung und Haltung bewundern kann: so hier. Es treten weltfröhliche und erhabene Gedanken an einander, Volksfest und Gottesdienst scheinen untereinander gemischt — und doch: ein Ganzes, das hoch über der Sphäre des Gewöhnlichen steht. Nirgends spricht die Kraft Händel's stärker als aus dieser Ungezwungenheit. Der Chorkörper dieses Tedeums hat eine sehr seltsame Zusammensetzung. Er besteht aus Sopran, dreifachem Tenor und Baß. Ausnahmsweise begegnen wir hier auch der Trompete.

In Cannons entstanden weiter acht Klaviersuiten. Es sind diejenigen, welche in Peters' Ausgabe von Händel's Klavierkompositionen das erste Heft bilden. Die fünfte davon enthält die vielgenannten Variationen über den „harmonischen Grobschmied" (diesen Grobschmied hat Richard Clarke mit einem Einwohner von Cannons Namens Powell zu identificiren gesucht), welche auf keinem Virtuosenrepertoire zu fehlen pflegen. Diese Suiten wurden schnell berühmt und nachgedruckt. Später schickte ihnen Händel weitere nach. Durch Freiheit und Mannigfaltigkeit der Form stehen sie sämmtlich auf einem eignen Platze in der Suitenlitteratur und bilden zugleich denjenigen Theil von Händel's Instrumentalmusik, in welchem sich des Meisters Wesen und Kunst auf das intimste ausspricht. Englische Quellen setzen in die Zeit von Cannons auch den größten Theil der Oboenkonzerte — jedoch ohne speciellen Nachweis.

Interessant und genügend verbürgt ist es dagegen, daß Händel in Cannons sein erstes biblisches Oratorium geschrieben hat: „Esther". Die Anregung ging vom Herzoge aus, welcher für die Komposition 1000 Pfund bezahlt haben soll. Mit der Wahl eines biblischen Stoffes entsprach man einem in Frankreich eben in Aufnahme kommenden Brauche, Händel aber wurde durch den biblischen Ursprung der Handlung veranlaßt, für die musikalische Darstellung sich der Form zu nähern, welche bei der Passion üblich war. Er gab der „Esther" eine Reihe von Chören. Dadurch wurde die „Esther" von dem gebräuchlichen italiänischen Oratorium, in dessen Gattung auch Händel's eigene »Resurrezione« und der römische »Trionfo del' Tempo« gehört, von Grund aus unterschieden. „Esther" ist demnach dasjenige Werk, in welchem die Umgestaltung der Oratorienform, ihre Trennung von der Oper zuerst zum Ausdruck kam. An und für sich ist das Werk noch nicht mit den späteren Oratorien zu vergleichen. Es fehlt ihm an großen Scenen. Nur der Anfang und der Schluß ist von weiterer und eigener Bedeutung. „Esther" ist eins von den wenigen Händel'schen Dramen, welche eine Ouverture im modernen Sinne haben. In dieser Instrumentaleinleitung taucht die Gestalt des Haman auf, und es wird die Klage voraus vernommen, die im Oratorium eine Israelitin am Jordan anstimmt.*) Der Schlußchor der „Esther" ist einzig durch seine Länge.

*) Die Ouverture zu „Esther" wurde eins der meist gespielten Instrumental-

Händel streift hier das Maßlose. Ein- und mehrstimmige Sologesänge bilden kleine Episoden in dem Strome der Chorgedanken. Die interessanteste ist ein kanonisch geführtes Duett zweier Bässe.

Nur eine Privataufführung wurde zur Zeit der Entstehung von „Esther" veranstaltet (29. Aug. 1720), das Publikum und die Kunstwelt erhielt erst viele Jahre später von diesem reformatorisch bedeutenden Werke Kenntnis. Bald übertrug Händel diese Passions-Methode auch auf außerbiblische Stoffe. Das englische Pastoral »Acis and Galatea«, welches kurz nach der „Esther" in Cannons geschrieben und aufgeführt wurde, hat ebenfalls mehrere Chöre, wenn auch nicht so viele als „Esther", doch mehrere als in den damaligen Opern und Oratorien üblich war. Vielleicht ohne es zu wissen, näherte sich Händel so mit „Acis und Galathea" in Form und Stoff dem ältesten Typus der Oper. Die Opern, mit welchen die Florentiner um 1600 anfingen, sind ebenfalls Schäferspiele, und der Chor trägt einen Haupttheil ihrer musikalischen Ausführung. Mit „Acis und Galathea" beginnt Händel eine Reihe weltlicher Oratorien, deren Schauplatz die hellenische Mythenwelt bildet. Sie haben ihre gemeinsame, bestimmte Physiognomie. Wie später Schiller, glaubte Händel an die „heitern Götter Griechenlands". An Schilderungen eines glänzend heitern, laut freudigen Lebensglücks sind diese Werke besonders in den Chorscenen reich. Eine der originellsten, die auch von Händel nicht wieder übertroffen worden ist, bildet den Anfang von »Acis and Galatea«, ein Stück so sonnig heiter, glücklich, lachend, so ausgelassen und dabei so harmlos und unschuldig. Nie ist Spiel und Tanz froher Hirten auf schöner Flur hinreißender gemalt worden. Es liegt südliches Kolorit auf dem Bilde. Als Händel über diese langen Orgelbässe mit dem drehenden Sechzehntelmotive hintummelte, mögen in ihm Bilder aus seiner italiänischen Reise, sicilianische Stunden wieder aufgetaucht sein. Die graziöse Galathea, das plumpe Ungeheuer Polyphem sind Typen, die für Jeden feststehen, der sie einmal kennen gelernt hat. Das Werk bürgert sich soeben auf unseren Konzertprogrammen wieder ein. Die Engländer zu Händel's Zeit hielten es für die vollkommenste seiner Kompositionen, weil — wie Mainwaring sich ausdrückt — es die

---

stücke Händel's. Sie eröffnete regelmäßig die Jahresfeier zum Besten unversorgter Predigersöhne in St. Paul.

„allergleichförmigste“ sei. Der Dichter von „Acis und Galathea“ ist der uns schon bekannte John Gay. Händel hat seinen Namen in dem ersten Chore des Oratoriums zu einem kleinen Scherz verwendet. — Wie auch „Esther“, ist »Acis and Galatea« von Händel im Manuskript als a Masque bezeichnet worden. Dieser Titel war für phantastische Bühnenspiele überhaupt gebräuchlich, und zum weitern Beweis, daß eine Grenzregulirung zwischen Oratorium und Drama noch nicht stattgefunden hatte, führt „Acis und Galathea“ auch die Beischrift Opera. Mit Scenen und Dekorationen ließ es Händel auch später selbst aufführen.

Die Besetzung der Chöre ist wieder, wie immer in der späteren Zeit zu Cannons, die fünfstimmige. Wie die Sänger der königlichen Kapelle, die hier mitwirkten, dem Komponisten persönlich zugethan waren, bewiesen sie später thatkräftig.

In des Herzogs Diensten blieb Händel nominell noch bis zum Jahre 1728; faktisch schließt aber die Thätigkeit für Cannons schon gegen das Jahr 1720. Heute ist Cannons und seine Feerie verschwunden, die Prachtkapelle ist einer einfachen Dorfkirche gewichen, die kleine Orgel aber, auf der Händel gespielt, hat man aufbewahrt und mit einer Inschrift versehen.

Der Abschied von Cannons bezeichnet einen bedeutenden Abschnitt in Händel's Leben. Sieht man von dem Widerstande ab, welchem die musikalischen Neigungen des Knaben beim Vater begegneten, so erscheint uns bisher die künstlerische Entwickelung Händel's als eine Bahn ohne Hindernisse, von freundlichen Genien in ungewöhnlichem Grade begünstigt, kaum von einem Schatten getrübt. Die Verhältnisse, in welche er eintrat, die Menschen, mit denen er Verkehr pflegte, Alles diente nur sein Genie zu fördern. Der künstlerischen und sittlichen Zuchtlosigkeit des Hamburger und hie und da auch des italiänischen Lebens war er leichten Schrittes ausgewichen und hatte frei und unabhängig sich von allen unedeln Elementen abgewendet, auf welche er bei seinen Wegen stieß. Kein Getriebe von Konkurrenten und Widersachern hatte bisher den Frieden seines Innern ernstlich gestört. Wo Händel weilte, wurde er als Gast betrachtet, und der entschiedene Schutz mächtiger Mäcene verstärkte das Gewicht seiner Leistungen.

Aus dieser glücklichen Lage trat Händel jetzt heraus, indem er

sich in den Dienst der »Royal Academy of Music« begab. Durch dieses Institut sollte London ein Operntheater gesichert werden, welches dem Stile anderer Großstädte entsprach und das in seinem Bestande besser fundirt war als bloß durch das Geschick eines einzelnen Unternehmers. In der Zeit eines lebhaften Gründertreibens geplant — erhielt es die geschäftliche Form eines Aktienunternehmens. Man zeichnete ein Stammkapital von 50,000 Pfund, mit welchem man vorläufig auf 14 Jahre auszukommen gedachte. Jeder Aktionär erhielt einen Platz. Neben diesen gezeichneten Plätzen blieben aber noch so viele zum Einzelverkauf (à 10 und 5 Schilling) frei, daß — ging Alles gut — die Aktionäre auf freies Entrée rechnen konnten. Zur Hälfte glich die Akademie den kontinentalen Hoftheatern. Der König erlaubte ihr den Titel eines Königlichen Instituts und zahlte für seine Loge jedes Jahr 1000 Pfund, ein allerdings nur mäßiger Zuschuß! Man spielte in der Regel wöchentlich zweimal. — Unter welchen Bedingungen Händel für diese neue Oper gewonnen wurde, habe ich nicht in Erfahrung bringen können, wahrscheinlich unter analogen, wie die Kapellmeister an ähnlichen ständigen Instituten engagirt wurden, als Dirigent und als Komponist. Er war ohne Zweifel von Anfang an dabei. Im Auftrage des Direktoriums — oder wie es officiell hieß: im Auftrage Sr. Majestät — ging Händel im Sommer 1719 nach dem Kontinent, Sänger zu suchen. Die bedeutendsten fand er in Dresden: die Signora Durastanti und den Altkastraten Senesino. Auch den schon bekannten Bassisten Boschi traf er hier. Für London wurden diese Kräfte allerdings erst im Oktober 1721 frei. Während dieser Reise verweilte Händel auch bei den Seinen in Halle.

Die Akademie eröffnete man am 2. April 1720. Die zweite Oper, welche hier zur Aufführung kam, war von Händel, sein »Radamisto«, den er schon in Cannons komponirt hatte. Wenn einzelne Beurtheiler den „Radamisto“ für eine von Händel's Hauptopern und noch für die Gegenwart als wirkungsvoll erklärt haben, so liegt dies zum Theil mit an dem Sujet. Auch aus der Dichtung des „Radamisto“ blickt die lächerliche Schablone der damaligen italiänischen Operndramatik heraus. Es geht nicht ohne die beliebten Liebesintriguen, ohne verschiedene Verwechselungen und nicht ohne die von Rolli, dem Sekretär und Dichter der Royal Academy, besonders geschätzten Verkleidungen und falschen Todesnachrichten

ab. Aber die Oper hat einen schönen Mittelpunkt, ein ethisches Grundmotiv tritt deutlicher hervor, als es sonst bräuchlich: treue Gattenliebe, die sich im Unglück bewährt. Mit dem dramatischen Haupttheile des Werkes, dem zweiten Akte, fällt auch der musikalische zusammen. Die Arie der Zenobia, welche diesen eröffnet: »Quando mai« ist ein Meisterstück im Ausdruck der Situation — zum Tode müde hat das verfolgte, auf der Flucht begriffene Ehepaar ein Versteck aufgesucht — und eins der rührendsten und einfachsten Adagios, welche je geschrieben worden sind. Diese Arie hat keinen zweiten Theil. Sehr bedeutend dramatisch ist auch eine andere Arie der Zenobia (Alt) »Empio perverso«. Von zwei zu zwei Takten wechseln Allegro und Adagio; jenes gilt dem Tyrannen, dieses dem Gatten. Der Letztere (Radamisto: Sopran) hat seine Glanznummer in der bekannten Arie »Ombra cara«. Händel soll diese — nach Hawkins — und »Cara sposa« im „Rinaldo" für seine besten Bühnengesänge gehalten haben.

Im „Radamisto" kommen Hörner vor, die an einer Stelle sehr fremdartig verwendet sind. Wahrscheinlich erschienen diese Instrumente in der italiänischen Oper zum ersten Male, — Scarlatti gebrauchte sie ziemlich zu gleicher Zeit in einer seiner letzten Opern.

Die Aufnahme des „Radamisto" war sensationell. Schon bei den Proben hatte das Werk solches Aufsehen erregt, daß der Andrang zur ersten Vorstellung über alle Maßen ging. Man richtete (zum letzten Male) Sitze auf der Bühne selbst ein, Billets wurden zum 8fachen Preise gekauft und in dem übervollen Hause kamen Quetschungen, Ohnmachten und Raufereien vor. Als die Dresdner Sänger im folgenden Jahre eintrafen, arbeitete Händel einige Partien um. Man sieht an dieser Neubearbeitung wieder, wie es Händeln wider die Natur ging, einfach zu kopiren oder zu transponiren. Unter den gänzlich neu eingefügten Stücken sind besonders die Zornarie des Radamisto — jetzt Altpartie — »Vile si mi dai vita« — und die Baßarie des Tiridates bemerkbar. Die ganze Neubearbeitung des Werkes wurde gedruckt, und den umfänglichen Band gab Händel generös an die Subskribenten der ersten Ausgabe gratis. Der „Radamist" erschien im Selbstverlag des Komponisten — Christoph Schmidt vertrieb ihn nur —, und Händel erhielt ein Patent, welches ihn für dieses wie alle folgenden Werke in seinen

Rechten schützen sollte. Der Nachdruck blühte jedoch vor wie nachdem fröhlich weiter.

Das Direktorium der Royal Academy hatte es in der musikalischen Leitung nach Analogie von Wien auf ein Triumvirat abgesehen. Nachdem andere Versuche — auch mit Domenico Scarlatti — fehlgeschlagen, berief man nun den Giovanni Bononcini und einen zweiten Italiäner, Namens Pippo, an Händel's Seite. Pippo ist in der Musikgeschichte überhaupt kaum bekannt geworden; auch von der Fläche der Royal Academy trat er bald wieder zurück. Bononcini — zum Unterschiede von seinem gleichfalls als Opernkomponisten berühmten Bruder der Ältere genannt — wurde Händel's Rival, ja allem Anscheine nach überflügelte er ihn eine Zeit lang in der Gunst des Publikums. Es kann nicht in Abrede gestellt werden, daß Bononcini den Kampf gegen Händel als Intriguant führte und daß sich sein Anhang zum großen Theil nach politischen und anderen Motiven bildete, die mit der Kunst nichts zu thun hatten. Aber man würde sehr Unrecht haben, wenn man Bononcini für einen schlechthin unbedeutenden Künstler Händel gegenüber ausgiebt. Giovanni Maria Bononcini ist das bedeutendste dramatische Talent, welches die italiänische Oper nach Scarlatti aufzuweisen hat. Er ist der einzige Italiäner, der etwas vom Stile und vom Geiste dieses Altmeisters besaß. Die Lotti, Leo und viele der Neapolitaner sind ihm als Musiker überlegen, aber keiner ist unter ihnen, der sich mit dem Bononcini in der wirklichen dramatischen Anlage der Opern, in Bezug auf die geistreiche und lebendig bewegte Form messen kann. Es war ein Unglück für Bononcini, daß er neben einen Riesen wie Händel zu stehen kam, dessen natürliche Größe er wahrscheinlich nicht einmal zu schätzen verstand. Im blinden Eifer ihn zu überholen verlor er seine eigene hübsche Natürlichkeit und Liebenswürdigkeit. Namentlich für das Komische und Naive besaß Bononcini ein so reizendes Talent, daß er heute ohne die Londoner Irrfahrt wahrscheinlich in der Geschichte der Oper die Stelle einnehmen würde, an welcher Pergolese mit seiner »Serva padrona« steht. Dem Fassungsvermögen des Publikums stand die Musik des Italiäners mit ihren kurzgeschürzten, mundrechten Melodien näher als die Händel's. Bei aller Bewunderung verstand den Letzteren die Menge nicht immer und vermochte ihm nicht zu folgen. In Mainwaring's Lebensbeschreibung klingt die öffentliche Meinung

noch stark genug nach. Wir sehen daraus, daß man an seinen Opern nicht ungern aussetzte: namentlich Überladenheit der Harmonie, Armuth an Melodie und lärmender Charakter wurde ihnen vorgeworfen. Bononcini aber ward ohne Schwierigkeit beliebt. Namentlich aus seinem »Crispo« und seiner »Griselda« flossen zahlreiche Beiträge ins Repertoire der Londoner Straßen- und Salonmusik. Wie groß Bononcini's Ruf nach auswärts dastand, beweist der Umstand, daß im Sommer 1723 der Herzog von Orleans die Londoner Academy zu einem Gastspiel nach Paris unter Bononcini's Leitung berief.

Auf Seite Bononcini's standen zahlreiche Feinde des Hofes, voran die Familie des Herzogs von Marlborough. Händel erfuhr von dieser Partei kränkende Angriffe. Er persönlich blieb unbefangen genug, um gelegentlich wiederholt für die Aufführung von Opern Bononcini's einzutreten. Nach dem großen Erfolge, welchen im Jahre 1724 Händel mit seinem »Giulio Cesare« errang, räumte Bononcini das Feld und trat nur noch einmal auf kürzere Zeit wieder ein. Durch seine wachsende Arroganz zerstörte er den Kreis seiner Anhänger mehr und mehr, und als ihm im Jahre 1731 nachgewiesen wurde, daß er eine Londoner Musikgesellschaft mit einem ehrlosen Plagiat zu täuschen gesucht, mußte er England auf immer verlassen. Von da ab wird sein Lebenslauf abenteuerlich und endet im Dunkel.

An die dritte musikalische Dirigentenstelle trat im Jahre 1723 der frühere Dominikanermönch Attilio Ariosti, derselbe, mit welchem Händel als Knabe in Berlin verkehrt hatte. Er blieb an der Academy in einer bescheidenen Stellung. In der Musikgeschichte lebt sein Name fort durch die Verdienste, welche er sich um die viola d'amore erwarb, die er virtuos spielte und in England einführte. Auch in Händel'schen Opern trug er zuweilen eine Einlage für dieses Instrument vor. Die Academy brachte es nicht bis zu den 14 Jahren, auf welche ihre Lebensdauer anfänglich garantirt schien. Noch vor dem Schlusse der Saison stellte sie im Sommer 1728 plötzlich ihre Thätigkeit ein. Verschiedene Elemente hatten sich vereinigt, das Unternehmen zu Falle zu bringen. Der Kassirer hatte Unterschleife begangen. Man hatte im Allgemeinen unvorsichtig gewirthschaftet, auf der einen Seite Verschwendung getrieben und auf der andern geknausert. Man gab einzelnen Gesangeskräften uner-

hörte Gagen (2000 und 2500 Pfund kommen vor) und ließ sie in den schäbigsten Kostümen auf einer anstößig ärmlichen Scene auftreten. Aber hauptsächlich wurde die Katastrophe dadurch veranlaßt, daß das Publikum gegen die Oper gleichgültiger wurde und wegblieb. Wohl hatte man anfangs mit einem unnatürlich starken Eifer sich um die Academy gekümmert. Ähnlich wie Paris beim Streit der Gluckisten und Piccinisten war London in zwei Lager um Händel und Bononcini gespalten; Philosophen und Dichter mitten drin. Wegen Meinungsverschiedenheiten über die Cuzzoni und Faustina versagten sich Herzoginnen den Gruß. Als aber die Rivalinnen sich bei offener Scene gerauft hatten, als Senesino und Andere ihre Frechheit gegen das Publikum zu weit trieben, als das Opernhaus zu Maskeraden und zweideutigen Vergnügungen benutzt wurde, trat die Reaktion ein. Die Partei, welche, von patriotischen und ästhetischen Motiven getrieben, die italiänische Oper überhaupt bekämpfte, gewann die Menge. [Swift mit seinem beißenden Spott und seinem Vandalismus war ihr Führer. Der Erfolg der sogenannten »Beggar's opera« beweist diesen Umschwung der Dinge. Diese war eine dramatisirte Räubergeschichte, mit politischen Anspielungen gespickt und in eine Form gebracht, durch welche der hochtrabende Stil der italiänischen Oper für Jedermann handgreiflich travestirt wurde. An Stelle der Arien hatte Dr. Pepusch, Händel's heimlicher Gegner, bekannte Mordballaden und Gassenhauer gesetzt. Man gab das Werk, welches noch heute auf dem Repertoire der Londoner Volksbühnen ist und seiner Zeit viele Nachahmungen fand, 63mal hintereinander. Die Beggar's opera beschleunigte den Sturz der Royal Academy wesentlich.

Händel hatte in diesen 8 Jahren für die Academy außer dem »Radamisto« noch folgende Opern geliefert: »Floridante« (1721), »Ottone« (1722), »Flavio« (1723), »Giulio Cesare« und »Tamerlano« (1724), »Rodelinda« (1725), »Scipione« und »Alessandro« (1726), »Admeto« und »Ricardo I.“ (1727), »Siroe« und »Tolomeo« (1728). Außerdem schrieb er im J. 1721 noch den dritten Akt zu der Oper »Muzio Scevola«. Ihr erster war von Pippo, der zweite von Bononcini. Daß verschiedene Autoren an einem Werke arbeiteten, kam in der italiänischen Oper ziemlich häufig vor. In modificirter Form hat sich der Brauch bis auf den heutigen Tag noch in Frankreich erhalten. Damals führten solche

Mischwerke den — ursprünglich scherzhaften — Titel: »Pasticcio«. Dem Directorium der Academy war es beim »Muzio Scevola« wahrscheinlich darum zu thun, daß sich ihre Komponisten messen sollten. Das allgemeine Urtheil sprach sich für Händel aus. In diesem Akt ist Alles von gleicher Güte, keine einzige Nummer, die nur konventionell erscheint, und Vieles von der eigenthümlichen Weichheit, die man in der Mischung von Tiefe und maßvollem Wesen fast nur bei Händel findet. Als Mittelsatz einer großen leidenschaftlichen Arie klingt wieder Händel's geliebtes »Vaghe fonti« an. In der Ouverture, welche ausnahmsweise hier zu einem dritten Akte geschrieben wurde, regte eine ungewöhnliche Beantwortung des Fugenthemas die Kenner auf. „Dieser Halbton" — rief der enthusiastische Gemiani — „ist eine ganze Welt werth". Was mag er dann zu den Fugen der Concerti grossi gesagt haben?

Unter den genannten 12 Opern ragen „Giulio Cesare" „Tamerlano" und „Rodelinda" besonders hervor. Der „Cesare" durch seine dramatischen Recitative. Mit dem ersten und größten »Alma del gran Pompeo«, in welchem Cäsar die Asche des Pompejus erblickend über die Hinfälligkeit menschlicher Größe nachsinnt, — soll Senesino eine Wirkung erreicht haben, die Alles hinter sich ließ, was seit Menschengedenken mit den glänzendsten Arien erzielt worden war. Der „Cesare" weicht in mancher Beziehung, in dem reichen Orchester mit den prächtig schmetternden vier Hörnern, der Verwendung des Chors, von der herkömmlichen Form ab. Der „Tamerlano" wird vom Schluß des zweiten Aktes hochtragisch. Die Scene, wo Bajazet die Tochter verfluchen will, wo diese sich endlich gegen den Tamerlan erhebt und wo das Terzett beginnt »Voglio stragi«, gehört zum Spannendsten und Schönsten, was wir besitzen. Das ist von Händel mit einer dämonischen Gewalt ausgeführt und dabei reich an innigen, herzlichen Zügen. Ein gleich gewaltiges Stück liegt auch in der Sterbescene des Bajazet. Dieser Alte selbst gehört zu den am schärfsten gezeichneten Figuren der ganzen Opernlitteratur. Vom Dichter mit der Härte des Virginius ausgestattet, wird er durch Händel's Kunst sympathisch. Vom „Tamerlano" erschien ausnahmsweise eine englische Übersetzung. Die Partien, welche den Eindruck der „Rodelinda" zu einem bleibenden machen, sind eine Kerkerscene, welche mit der im „Fidelio" viele Ähnlichkeit hat, und der Eingang der Oper. Bertarido, der König der Lombarden, steht

auf dem Kirchhofe — vor seinem eigenen Grabmal und liest die Inschrift. Die Seinen hatten ihn todt geglaubt, als er aus dem letzten Kriege nicht zurückkehrte. Jetzt darf er sich nicht zu erkennen geben. Von der Erinnerung an das verlorene Glück, von Sehnsucht nach der geliebten Gattin übermannt — bricht er aus in die Worte: »Dove sei«. Diese Arie ist heute wieder bekannt. Aber man hat keinen Begriff von der Wirkung, welches dieses Stück an seiner dramatischen Stelle, von dem rührenden und naturwahren Eindruck, den der freie Einsatz macht, welcher in den Separatausgaben des Stücks ganz zu fehlen pflegt. Nachdem Bertarido sich ausgeklagt, kommt Rodelinda mit dem Sohne, um an der Urne um den vermeintlich Todten zu klagen. Man kann sich die Schönheit der Scene denken. »Dove sei« ist in England immer populär geblieben, allerdings unter einem entstellenden, frommen Texte: »Holy, holy« etc. Mit einem Dutzend anderer Opernarien theilt sie das Schicksal in religiöser Verkleidung zum Ruhme des „Kirchenkomponisten" Händel zu dienen.

Auch der „Admeto" ist sehr bemerkenswerth. Ihm liegt dieselbe Fabel zu Grunde wie den beiden Alcesten des Lully und des Gluck. Wo der Dichter nicht die Sache verdorben hat, kann sich Händel bei dem Vergleiche sehr wohl sehen lassen. Bei aller Verehrung vor Gluck muß man doch einsehen, daß dieser eine Scene, wie die, welche die Oper bei Händel eröffnet, zu schreiben nicht fähig war.

Der „Ricardo" I. hat viele heroische und martialische Stücke. „Rodelinda", „Scipio" und „Alessandro" haben bedeutende Tenorpartien. Vom „Admet" ab verschwindet dieses männliche Element wieder. Im „Alessandro" erschienen die beiden Rivalinnen: die Cuzzoni und Faustina,*) zum ersten Male nebeneinander. Es ist interessant, wie Händel in der Komposition der beiden Frauenpartien auf die Eigenart der beiden Sängerinnen einging. Seine Rücksicht erstreckte sich bis auf die Wahl der Stimmlagen und sogar des einzelnen Tons. Weil bei der Faustina das ē besonders schön klang, gab er ihr, mit Wahrung aller künstlerischen Intentionen, fortwährend Gelegenheit, dasselbe zu singen. Bei dem Publikum der Academy scheint

*) Der berühmte Gesanglehrer Tosi charakterisirt sie kurz dahin: „Die Cuzzoni hat ihre Hauptstärke im gefühlvollen, pathetischen Vortrage, die Faustina im unerhört schnellen." Damit stimmt auch Quanz im Wesentlichen überein.

»Ottone«*) den größten Erfolg gehabt zu haben. Die Aufführungen dieser Oper verursachten wieder unglaubliche Preisaufschläge und die Melodien des Werks kamen bis auf die Papageien. Im „Ottone" trat zum ersten Male Signora Cuzzoni auf. Mit ihr hatte Händel in einer der vorhergehenden Proben ein kleines Sträußchen. Sie weigerte sich, die charakteristische Arie »Falsa imagine« zu singen, weil sie ihr für den Auftritt zu unscheinbar war. Da gerieth Händel in Zorn und machte Anstalt, die Primadonna aus dem Fenster zu werfen. Die Anekdote ist verbürgt. Mit Händel war die launische Künstlerin, die alle Anderen tyrannisirte, fortan im besten Einvernehmen.

Für die Kirche war Händel in dieser Periode ein einziges Mal thätig. Auf der Reise in die Heimat starb im Juli 1727 plötzlich König Georg I. Für die feierliche Krönung seines Nachfolgers Georg II. die Musik zu komponiren wurde Händel beauftragt. Wie in diesem und in früheren Fällen so fungirte auch später noch Händel als der eigentliche Hofkomponist. — Den Titel hatte ihm noch Georg I. verliehen. Die Gehälter ließ Händel den eingebornen Musikern, obwohl er seit 1726 naturalisirt war und sich als vollen Engländer hätte betrachten dürfen.

Diese Krönungsmusik besteht aus vier Anthems, denen Psalmenworte zu Grunde liegen. Bei der endgültigen Wahl dieser Texte hatte Händel sich mehr Selbständigkeit gewahrt, als — wie es scheint — die Geistlichkeit von einem Opernkomponisten erwartete. Die Aufführung der Stücke geschah mit außerordentlicher Pracht. Händel ließ in Westminster ein neues Podium errichten und eine besondere Orgel bauen. Ein 16 Fuß langes Riesenfagott, welches, ebenfalls nach Händel's Angabe, für diese Gelegenheit konstruirt war, konnte Niemand spielen. Es blieb bis zu der großen Gedächtnisfeier, welche zu Ehren Händel's im Jahre 1784 stattfand, unbenutzt.

Es giebt in diesen vier Krönungsanthems einzelne Sätze, von welchen man nichts weiter sagen kann, als daß sie ihre Schuldigkeit thun. Dies gilt von dem Anthem »Let Thy hand« fast durchaus. Der überwiegend größere Theil dieser Musik ist aber von einer wunderbaren Inspiration durchzogen, hier fortreißend und rauschend, wie das ganze knappe Anthem „Zadock der Priester",

*) Die Fabel dieses Stückes ist neuerdings wieder zu einer Oper benutzt worden: „König Otto's Brautfahrt" von Ueberlen.

dort lieblich kindlich und innig, wie der erste Satz von »My heart is inditing«. Daß Händel sich die Krönungsfeierlichkeit als einen Akt dachte, bei welchem das ganze Volk dabei sein müßte, ist gar nicht zu verkennen. Namentlich das Anthem »The king will rejoice« trägt diesen Stempel einer Musik für alle Welt — im besten Sinne dieses Wortes. Man kann es für das vorzüglichste halten. In dem für die Krönung der Königin bestimmten Anthem »My heart« ist der Einsatz des Schlußsatzes harmonisch verwunderlich. Der Zweck, für welchen die Anthems geschrieben wurden, kommt auch in der pompösen Besetzung des Orchesters, in welchem die Trompetenfarbe hervorsticht, zum Ausdruck. Darin zunächst unterscheiden sie sich von den sogenannten Chandos-Anthems. Für Musikfeste erscheinen sie wie gemacht, und sind auch oft erprobt worden. Händel selbst nutzte diese Anthems später wiederholt aus, z. B. für das „Gelegenheitsoratorium" und für „Deborah".

Zum Geburtstage des neuen Königs schrieb Händel noch einige Menuetts, nach denen auf dem Hofball getanzt wurde.

In Bezug auf Händel's Privatleben liegen Anzeichen vor, daß während der Periode, die eben in Rede steht, zweimal an ihn die Frage herantrat, zu heirathen. Es handelte sich um Damen der höchsten Aristokratie. Händel wies die Verbindung zurück, weil die Verwandten Bedingungen stellten, welche seinen Künstlerstolz verletzten.

Die Versuche, die Academy wieder ins Leben zu rufen, scheiterten. Es bildete sich aber ein Verein zur Unterstützung eines ähnlichen Unternehmens. Die Mitglieder, vorzugsweise der adeligen Hofpartei angehörend, verpflichteten sich zu einer regelmäßigen Subskription, enthielten sich aber jeder Einmischung in die Direktion. Der König selbst betheiligte sich wieder mit den jährlichen 1000 Pfund, leistete dem neuen Institute allen möglichen Vorschub und bewies sein Interesse bis auf die Details, wie das Engagement von Sängern. In den Zeitungen wird fortan die italiänische Oper oft »Kings theatre« genannt. Später hieß sie vorzugsweise „Heidegger's Theater".

Die eigentlichen Unternehmer und zugleich die alleinigen technischen Dirigenten der neuen Oper waren Händel und Heidegger. Händel ging im Herbste 1728 nach Italien, um das Sängerpersonal zu engagiren. Der bedeutendste Name der von ihm gewon-

nenen Truppe war der des Kastraten Bernacchi, welcher zur Zeit als das Haupt der Bolognesischen Schule galt. Ein feiner musikalischer Sänger nach dem Geschmacke des Abbate Steffani bewährte er sich auf der Bühne weniger. An seiner Stelle trat Anfang Januar Senesino wieder ein. In dem Verzeichnisse der Truppe erwähnen die Zeitungen bei mehreren Damen, daß sie besonders stark in Männerrollen seien. Ein deutscher Sänger, Namens Riemenschneider, wird kurz als „eine Baßstimme aus Hamburg" angeführt. Die Primadonna der Gesellschaft, Signora Strada, entwickelte sich erst durch Händel zu einer großen Künstlerin. Sie bewährte ihrem Lehrer gegenüber in späterer, schlimmer Zeit einen edlen Charakter.

Auf dieser zweiten italiänischen Reise hatte Händel den Abbate Steffani zum Begleiter. In folgendem Jahre starb dieser. Seinen alten Gönner, den Kardinal Ottoboni, besuchte der Komponist diesmal nicht, weil in dem Hause desselben der Prätendent Aufenthalt genommen hatte. Auch die alte blinde Mutter sah Händel auf dieser Reise zum letzten Male. Sie starb zu Weihnachten des Jahres 1730. Der Konsistorialrath Johann Georg Francke rühmt in der Leichenrede, welche er ihr hielt, ganz ausdrücklich die kindliche Liebe, welche der berühmte Sohn, „dessen Namen sein Vaterland ehret", gegen „Seine Frau Mutter" allezeit bewiesen habe. Gott werde es nicht unvergolten lassen, wie Händel für seine Mutter gesorgt und sie des ihm geschenkten Segens habe theilhaftig werden lassen.

Wie bei einem früheren Aufenthalte Händel's in seiner Heimat, so hat auch bei dem diesmaligen Bach den Versuch, mit Händel zusammenzutreffen, vergeblich gemacht. Mit großem Unrecht hat man später Händel dafür verantwortlich zu machen gesucht, daß aus der Begegnung der beiden größten musikalischen Zeitgenossen nichts wurde. Selbst wenn nicht nachgewiesen wäre, daß Bach beide Male zu spät in Halle anklopfte, bliebe immer noch zu bedenken, daß der ganzen Natur der Dinge nach Händel an Bach gar kein außerordentliches Interesse haben konnte. Wohl konnte man in Köthen und Leipzig von Händel hören, aber es ist nicht umgekehrt anzunehmen, daß man sich an der italiänischen Oper in London viel um die deutschen Meister der Orgel und der Kirchen-Kantate kümmerte.

Im December 1729 wurde die Oper eröffnet mit einem neuen

Werke von Händel: »Lotario«. Schon im Februar 1730 war wieder eine andere fertig, »Partenope«. Im folgenden Jahre schrieb Händel den »Poro«, am 25. Januar 1732 wurde zum ersten Male sein »Ezio« aufgeführt und schon am 15. Februar ließ er diesem die »Sosarme« folgen. Wohl sind diese Opern, namentlich in den Allegrosätzen, nicht frei von Spuren der Eile. Aber man trifft in ihnen auch auf dramatisch große Stellen und einen unerhörten musikalischen Reichthum. Fast alle Arien des dritten Akts im „Ezio" sind Muster einer tiefen und charaktervollen Musik. Die „Sosarme" wird durch ein ernstes dramatisches Grundmotiv gestützt: es handelt sich um die Feindschaft von Vater und Sohn, die durch einen Zweikampf zum Austrag kommen soll. „Ezio" (den auch Gluck komponirt hat) und „Poro" sind von Metastasio, dem besten Librettisten, welchen die italiänische Oper jemals gehabt hat, gedichtet. Der „Poro", welchen auch Vinci und Hasse komponirten, hat seinen schönsten Theil an der Stelle des dritten Aktes, wo der Titelheld erfährt, daß seine Gattin sich mit Alexander vermählen will. „Lotario" ist durch die Originalität der Figuren, durch die Einfachheit und Eindringlichkeit der Sätze, durch die Fülle musikalisch interessanter Details eine von Händel's anziehendsten Opern. Nummern wie »Bella, non mi negar« und »vi sento« müssen Jedermann sofort gewinnen. Der Erfolg dieser Werke aber war nur ein mäßiger. Die Spannung und Aufregung, welche die Aufführung von Händel's Opern zur Zeit der Royal Academy hervorrief, blieb den Berichten nach verschwunden. Selbst „Partenope", welche Burney, der dem Geschmack des Händel'schen Publikums noch näher stand, für eine seiner vollendetsten Opern erklärt, brachte es nur auf 7 Wiederholungen. Neben seinen eignen neuen Werken brachte Händel auch die der hervorragendsten italiänischen Komponisten aufs Repertoire. Auch „Rodalinde", „Giulio Cesare" und andere von seinen früheren Opern erschienen wieder. Alle neue Opern gelangten nach wie vor bald nach der Aufführung zum Druck, allerdings ohne Recitative und in jeder Beziehung fragmentarisch. Die Verleger nannten diese Ausgaben trotzdem Partituren. Weil aber in diesen Partituren manche Nummer enthalten ist, die erst in Folge der Proben entstand und in Händel's Originalmanuskript oder in seinem Direktionsexemplar sich nicht findet, sind sie für die Händelforschung wichtig. Mit den Verlegern wechselte Händel. Cluer's Drucke sind

die schönsten. Von der „Partenope" ab gab er Alles bei Walsh heraus, der das größte Musikaliengeschäft des 18. Jahrhunderts betrieb. Durch Noblesse war dieser Walsh nicht ausgezeichnet; Jahre lang hatte er sich auch an Händel durch Nachdruck bereichert, für die Folge mischte er die Werke des Komponisten in der gewissenlosesten Weise unter einander. Da diese Publikationen nur zur häuslichen Unterhaltung der Liebhaber bestimmt waren, sahen die Komponisten dem Treiben gleichgültig zu. Die Honorare, die sie von den Verlegern empfingen, waren unbedeutend. Händel soll mit Walsh — nach Schölcher — sich über einen Satz von einem Pfund pro Oper geeinigt haben.

Das Jahr 1732 bezeichnet eine wichtige Wendung in Händel's Lebenslauf. In ihm trat er zum ersten Male als Oratorienkomponist vor die Londoner Öffentlichkeit. Von jetzt ab stehen in Händel's Geschichte Oper und Oratorium lange Zeit nebeneinander. Die neue Gattung tritt nur schüchtern und wie nothgedrungen herein, und mehr durch die Macht von Verhältnissen, welche auf den ersten Augenblick als ungünstige erscheinen, als durch Händel's freien Willen, gewinnt sie mehr Raum. Erst nach langen und schweren Kämpfen ergiebt sich Händel ganz dem Oratorium und sagt sich von der Oper los. Vor 12 Jahren waren „Acis und Galathea" sowie „Esther" nur im Privatkreise beim Herzoge von Chandos zur Aufführung gekommen. Jetzt zwangen ihn äußere Veranlassungen, diese Werke auf das Haymarket-Theater zu bringen. Es hatten sich ihrer seit dem Frühjahr 1731 Musikvereine und kleinere in der letzten Zeit gegründete Operninstitute bemächtigt, zum Theil solche, welche antiitaliänische Tendenzen verfolgten. Händel scheint schließlich gereizt worden zu sein. Als eine dieser Gesellschaften für den 20. April eine Aufführung der „Esther" angekündigt hatte, da stand am 19. April im Daily Journal „Auf Befehl seiner Majestät: Im Königlichen Theater am Haymarket: Dinstag den 2. Mai Esther." Bald im Juni erschien auch „Acis und Galatea" in Händel's eignem Hause. Das Pastoral wurde in jener Mischung von Englisch und Italiänisch vorgetragen, an welche das Publikum aus früheren Zeiten noch halbwegs gewöhnt war; in „Esther" sangen Alle, auch die Italiäner, englisch. Das Oratorium hatte bedeutende Zusätze erfahren. Auf den Erfolg läßt die Thatsache schließen, daß im Jahre 1733

eine „vierte Auflage" der Partitur erschien. Die Konkurrenzbühnen hatten das Pastoral wie die „Esther" als Opern mit voller Aktion aufgeführt. Händel beschränkte sich auf Scenerie und Dekorationen. Allem Anschein nach bestimmten ihn zur Weglassung der Aktion weniger ästhetische Bedenken, als vielmehr die einfachen Rücksichten auf den Chor, der so große Partien nicht gut auswendig singen konnte, und ein direktes Verbot des damaligen Bischofs von London, Dr. Gibson.

Händel behielt von jetzt ab die Bahn des Oratoriums fest im Auge. Am Anfang des nächsten Jahres war ein neues Werk dieser Gattung fertig: die „Deborah". Keineswegs aber lag es in seinem Sinne, mit der Oper zu brechen. Im November hatte er seinen »Orlando« vollendet, unter Händel's Opern der Periode 1729—1733 die bedeutendste. Der „Orlando" läßt eine besondere Anspannung der Kräfte bemerken: er enthält Musterstücke jeder Art, bei der Erfindung und der Ausarbeitung war Händel's Phantasie mächtig erregt und geschärft. In der Führung der Melodie, in der Wahl der Rhythmen und des Instrumentenklanges — die Hülle und Fülle reizender und erstaunlicher Leistungen! Die musikalische Zeichnung der Personen ist außerordentlich bestimmt; Figuren, wie dieser gewaltige Zoroaster, die liebliche Angelica prägen sich fest ein. In der Musik der Genien ist auch das Romantische liebenswürdig angedeutet. Das Hauptstück der Oper ist aber die Schilderung des Helden in seinem Wahnsinne. Dabei bediente sich der Komponist des ungewöhnlichen Mittels des $^5/_8$-Taktes. Überhaupt ist der „Orlando" voll des Ungewöhnlichen auch in den großen Zügen der Form. Der Schluß des Ganzen mit dem vertheilten Dialoge, mit dem Wechsel von Chor und Solo nähert sich sogar einem Typus des Musikdramas, der erst 60 Jahre nach Händel zum Durchbruch kam. Unter den ungewöhnlichen Zügen niederer Gattung im „Orlando" sei noch der Verwendung der Violetta marina gedacht, eines Instrumentes, über welche ganz sichere Nachrichten zur Zeit noch fehlen. Höchst wahrscheinlich war es eine kleine Art von Bratsche.

Um das Jahr 1732 fallen noch zwei Publikationen von Instrumentalwerken. Die erste brachte eine Sammlung von 12 Solo-Sonaten mit Baß. Das Soloinstrument ist die Flöte, die Oboe oder die Violine. Die Stücke, welche einer wahrscheinlichen Annahme nach für den Prinzen von Wales geschrieben und

theilweise aus älteren Werken, aus Opern und Kantaten, zusammengestellt wurden, sind für die Bedeutung Händel's nicht wichtig, aber für den praktischen Gebrauch bieten sie noch heute sehr willkommenen Stoff. Das Werk erhielt (von Walsh?) die Bezeichnung opus 1. In der Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft befindet es sich im 27. Bande, aber mit 15 Nummern.

Das zweite Stück, das Walsh als opus 2 im Jahre 1733 publicirte (dem Anscheine nach war es schon früher von einem holländischen Verleger gedruckt), sind: Sechs Trios oder zweistimmige Sonaten (für 2 Violinen, 2 Oboen oder Flöten) mit Baß. Sie wurden als opus 2 bezeichnet.*) In den Allegrosätzen gleichen sich diese Trios sehr viel — aber jeder einzelne bleibt interessant; Leben und Charakter fehlt keinem, die Form scheint zuweilen durch starke poetische Impulse bestimmt. Die Adagios sind durchweg kostbar. Auch für diese Sammlung benutzte Händel wieder ältere Werke; das geliebte »Vaghe fonti« aus der „Agrippina" ist auch wieder darunter.

Die „Deborah" kam am 17. März 1733 zur ersten Aufführung. Die Fabel des Oratoriums ist abstoßend. Nur ein altjüdischer Patriotismus kann sich darüber hinwegsetzen, daß hier der feigste Meuchelmord, — ein Motiv, das uns auch im „Saul" wieder begegnet — glorificirt wird, und Humphreys, der den Stoff zu einem Oratorientexte ausarbeitete, war kein Schiller. Der musikalischen Form verstand er jedoch entgegenzukommen und vermied die langen Erzählungen.

In der Geschichte des Oratoriums aber ist die „Deborah" epochemachend. Hier zum ersten Male benutzte Händel den Chor als Hauptfaktor der musikalischen Darstellung. So sehr stellte er ihn in den Vordergrund, daß die Einzelpersonen, die Helden und Führer der Masse, im Schatten stehen. Wohl befinden sich auch unter den Sologesängen Perlen, wie z. B. Deborah's Arie: „Vor Jehovah" oder die Arie des Abinoam „Wirf mit dem Schwerte", und wohl haben andererseits einzelne Chöre nur den durchschnittlichen Opernwerth. Aber die Scenen, welche dem Werke seinen Charakter geben, sind solche wie am Eingang des Oratoriums, wo ein ganzes, stür-

*) In dem genannten Bande der deutschen Händelgesellschaft mit 9 Nummern befindlich.

misch erregtes Volk im Gebet vor seinem Gotte liegt, oder der große Doppelchor zwischen den Baalspriestern und den Israeliten. Dergleichen war nach Geist und Anlage noch nicht dagewesen. — Die nächsten Vorbilder zu solchen Chorscenen muß man bei Händel selbst, in seinen Anthems, suchen.

Verschiedene der Solonummern liegen in doppelter Bearbeitung vor. Man kann daraus ersehen, welche Sorgfalt Händel unter Umständen auch auf Kleinigkeiten verwendete.

Die „Deborah" wurde in der Saison viermal aufgeführt. Bei der ersten Aufführung fiel sie durch. Dieser Mißerfolg war das erste kräftigere Anzeichen, daß sich ein Gewitter über Händel zusammenzog. Trotz Bononcini's Sturz war die Zahl der Gegner inzwischen gewachsen, und Händel hatte nichts gethan dem vorzubeugen. So harmlos und gutmüthig wie er sich im Privatverkehr zeigte, ebenso gebieterisch und herrisch konnte Händel als Künstler sein. Im Orchester stand er wie ein Jupiter und wenn er »Chorus« rief, erschraken Viele. Alle hielt er im Respekt. Wurde in Hofkreisen während der Probe gesprochen oder geflüstert, so warnten die Prinzessinnen zuerst: „Still, still, Händel wird böse!" Human und im höchsten Sinne des Wortes maßvoll, wie er seiner abgeklärten Natur nach war, konnte Händel schroff, rücksichtslos und leidenschaftlich werden, wenn er glaubte, die Interessen der Kunst wahren zu müssen. Über Eitelkeit erhaben, besaß er doch ein hohes Selbstgefühl, Stolz und ein Standesbewußtsein, welches über die mittlere Kapacität seiner Zeit hinausging. Zu dem, was seine italiänischen Kollegen ohne jedes Bedenken bei jeder Gelegenheit thaten, nämlich Subskribenten für den Druck ihrer Kompositionen zu sammeln, ließ er sich nur selten überreden. Der erste Versuch bei Gelegenheit des „Alessandro" zeigte, daß er in den Kreisen der Aristokratie so gut wie gar keinen Sympathien begegnete. Was politische Feindschaft und musikalische Unfähigkeit davon noch übrig gelassen, das hatte Händel selbst durch unüberlegte und wenig schmeichelhafte gelegentliche Bemerkungen verscherzt. Seine Hauptfeinde wurden jedoch die italiänischen Sänger. Mit ihnen führte Händel mannhaft einen Kampf um die Herrschaft in der Kunst. Dem Hochmuth dieser Kastraten mußte dieser Mann geradezu unverständlich sein. Was anderwärts verachtet und geduldet wurde, das protegirte er: Tenor- und Baßpartien. Auf den primo uomo und

die prima donna nahmen seine Arien nur so weit Rücksicht, als es ihm gut dünkte, und jetzt zwang er diese verwöhnten und verhätschelten Tyrannen der damaligen Kunstmode, sich neben dem Chore in einer zweiten Stellung zu bewegen und gar noch in englischer Sprache zu singen.

In diesen verschiedenen Elementen hatte sich ein Sturm des Unwillens angesammelt. Eine Kleinigkeit — Aufhebung des Abonnements, Erhöhung der Preise für die erste Aufführung der „Deborah" — brachte ihn zum Ausbruch. Man sprach von Willkür und Dreistigkeit, man verglich Händel mit Walpole, der eben eine sehr unpopuläre Steuervorlage vor dem Parlament vertrat; man denuncirte ihn bei der Geistlichkeit und erklärte die Würde der Bibel für gefährdet. Alles, was man gegen den gewaltigen Deutschen vorbringen konnte, das wurde jetzt vorgebracht. Ein Hauptvorwurf war der, Händel sei unduldsam und unterdrücke die Werke Anderer. Ein Blick auf das von Händel aufgestellte Repertoire widerlegt diese Beschuldigung. Es scheint aber, daß die Habitués der Oper bei Händel's Leitung des Instituts nicht auf das begehrte Maß von Echauffement kamen. Dazu gehörten auch häufige persönliche Débuts von Komponisten. Etwas bedeuten will es in jener sittenlockeren Zeit und Gesellschaft, daß die ganze skandalsüchtige Koalition von der Moral Händel's, des Menschen, nichts Schlimmeres berichten konnte als einen Appetit von ungewöhnlicher Stärke. Mit diesem unschuldigen Motive hatte sich auch die Karikatur begnügen müssen, welche der Maler Goupy schon einige Jahre zuvor auf Kosten des Komponisten in Umlauf gesetzt hatte. Händel's Gemüthszustand scheint schon damals von den Angriffen und Aufregungen, welche er erfuhr, afficirt worden zu sein, wie wir aus einem im Jahre 1733 in der Presse kursirenden Pamphlet-Briefe schließen.

Durch Herabsetzung der Preise retteten Händel und Heidegger die „Deborah", aber der offene Krieg gegen den Künstler und Operndirektor kam erst recht in den Gang. Die Gegner griffen ihn sehr geschickt in seinem eignen Lager an. Seine bedeutendsten Sängerkräfte fielen ab, Senesino voran; nur Signora Strada blieb ihm treu.

Gerade zur Zeit dieser Katastrophe arbeitete Händel an einem neuen Oratorium: „Athalia", zu welchem wieder Humphreys das

Gedicht geliefert hatte. Der Verlust des ausgezeichneten Bassisten Montagnana zwang ihn einige sehr schöne Ideen des ersten Entwurfs aufzugeben. Wunderbarerweise ist aber gerade die „Athalia" ein Werk von ganz besonderer Frische, im großen Bogen koncipirt, durch Abwechselung, Kontrast, geistreiche Anordnung, dramatisches Feuer und Hoheit einzelner Scenen hervorragend effektvoll. Nur zu ihrem eignen Schaden haben unsere Chorvereine dieses Werk vergessen. Es erinnert in einzelnen Solosätzen an Händel's berühmteste Erfindungen aus dem „Messias" und dem „Herakles". Interessant sind einige von Händel in der Partitur gegebene Bemerkungen, das Orgelaccompagnement betreffend. Händel schrieb das Werk für eine große Universitätsfeierlichkeit zu Oxford, bei welcher es am 5. Juli 1733 auch zur Aufführung kam. Händel gab mit seiner Gesellschaft noch eine ganze Woche lang in Oxford Konzerte mit Oratorien, Kirchenmusik und Orgelspiel. Die ihm bei dieser Gelegenheit offerirte Ehre, promovirt zu werden, lehnte er ab. Den Grund versteht man, wenn man sich von dem Tone überzeugt, in welchem (sogar in den Tagen von Händel's Anwesenheit) in der großen Gelehrtenstadt über Musik und Musiker gesprochen wurde. Eine Art von kleinerem Ableger der „Athalia" ist das Festspiel »Parnasso in Festa«, welches am 13. März 1734 im Opernhause am Haymarket, am Vorabend der Hochzeit, aufgeführt wurde, welche die Prinzessin Anna, Händel's Lieblingsschülerin, mit dem Prinzen von Oranien verband. Auch ein Trauungsanthem setzte er für diese Feierlichkeit aus alten Stücken zusammen. Die Musik schrieb Schmidt auf, Händel gab nur den Text an.

Die Prinzessin blieb zeitlebens ihrem Lehrer in kindlicher Liebe zugethan. Vom Komponiren hatte sie Händel zurückgehalten, im Übrigen galt sie in der Musik gleich einem Kapellmeister.

Der Winter 1733/34 sah in London zwei italiänische Opernhäuser. Händel's früheres Personal hatte sich in Lincolns-Innfields etablirt und machte unter Protektion des Prinzen von Wales und des hohen Adels große Anstrengungen. Auch Signora Cuzzoni war wieder aus Italien eingetroffen und bei Händel's Gegenoper eingetreten. Als Komponisten und Dirigenten engagirte man einstweilen Porpora; später kam Hasse, der die erste Einladung mit der verwunderten Frage beantwortete: „Ist Händel todt?"

In Haymarket wurde für die Abtrünnigen Ersatz geschafft.

Händel soll selbst nach Italien gereist sein. Unter seinen neuen Gesangkräften begegnen wir der von früher bekannten Signora Durastanti und dem bedeutenden Kastraten Carestini. Die Gelegenheit, den damals noch jungen Farinelli zu engagiren, hatte sich Händel entgehen lassen.

Im Januar 1734 trat Händel wieder mit einer eignen neuen Oper hervor, der »Arianna«. Das Gedicht, von einem Engländer verfaßt, ist in der Intrigue zuweilen ungeschickt, aber es hat auch sehr schöne Theatereffekte. Die Musik enthält neben unbedeutenderen Nummern auch sehr werthvolle Sätze, namentlich einige thatenlustige Arien des Theseus und sehr bedeutende Züge in der Instrumentation. In flotten Gängen begleiten die Hörner die Arie des Tauride »Qual leon«. Reizend ist ihr Klang in der Menuett, welche die Ouverture schließt. Sie war jahrelang ein Lieblingsstück der Orchester. Die „Arianna" hat mehrere selbständige Orchesterstücke: eine Gavotte, deren Zweck nicht zu ersehen, eine rauschende Phantasie, während der Minotaurus bekämpft wird. Die Hauptscene des Werkes ist der Traum des Theseus, aus dem er sich aufrafft, um gegen das Ungeheuer vorzugehen. Zur selben Zeit wie Händel brachte auch Porpora eine „Ariadne auf Naxos" heraus, die bedeutend — auch im Erfolge — hinter der Händel'schen zurückblieb. Überhaupt prosperirte das Institut des Letzteren im ersten Jahre nicht übel, Dank Carestini's Leistungen. Nach der „Arianna" arbeitete er den alten „Pastor fido" um und führte ihn in der neuen Gestalt bis zum Schlusse der Saison vierzehnmal auf.

Im Jahre 1734 erschienen auch noch die ersten sechs sogenannten Oboenkonzerte im Drucke, kleine Symphonien für ein starkes Orchester, über welche schon gesprochen worden ist. Walsh benannte sie opus 3. Dieselbe Bezeichnung trägt aber auch das Heft der Klavierstücke, welches im folgenden Jahre 1735 mit sechs Fugen veröffentlicht wurde. Es sind die sogenannten sechs großen Fugen mit Thema und Gegenthema, welche selbst Mattheson als Muster der Gattung gelten ließ. Neben ihnen giebt es noch eine Sammlung von sechs kleinen Klavierfugen, mit theilweise unreifem Kontrapunkt, aber von prächtiger, scherzender Stimmung, welche aus Händel's frühester Zeit stammen.

Vor Beginn der neuen Saison ging auch der schlau berechnende Heidegger zu der Gegenoper über und räumte dieser das Haus

am Haymarket ein. Händel schloß jetzt einen Kontrakt mit Rich, dem Impresario der „Bettleroper", welcher im Coventgarden eben ein neues Theater baute. Die Bedingungen schlossen für Händel jede Aussicht auf einen geschäftlichen Ertrag aus: nur die Rücksichten der Ehre und Tapferkeit konnten ihn bestimmen, in das Unternehmen einzutreten.

Die ersten Vorstellungen fanden noch in Lincolns-Inn statt. Der Einzug in das neue Haus wurde mit einer neuen Arbeit Händel's eingeweiht: »Terpsichore«, die als Prolog oder „Masque" betitelt, eine Art Ballet mit Gesang ist. Rich pflegte im Coventgarden außer der Oper, die auf Händel's Kosten ging, auch den Tanz und das Schauspiel. Diesem Werke folgte die Oper »Ariodante«, welche in der Saison 12 Vorstellungen erlebte. Vorher ist noch ein kleines Pasticcio aus des Komponisten eignen Werken zu erwähnen. Es hieß »Oreste«.

Händel entwickelte eine ganz erstaunliche Thätigkeit. Zu den schweren Lasten, welche er als Impresario und Kapellmeister schon zu tragen hatte, lud er noch neue auf sich. In der Fastenzeit der diesmaligen Saison trat er als Orgelvirtuos vor das Publikum und spielte in den Zwischenakten der Oratorien, die zu dieser Zeit das Repertoire in Coventgarden bildeten, Konzerte. Er behielt diesen Brauch von jetzt ab bis an das Ende seines Lebens bei und gab jeder Aufführung eines Oratoriums ein Orgelkonzert zum Besten; meist zum Anfang eines neuen Theils, zuweilen aber auch inmitten der Handlung nach einer Arie oder einem Chor. In den meisten Fällen verließ sich Händel dabei auf die Inspiration und extemporirte; nur wenn er sich nicht aufgelegt fühlte, nahm er Notizen zu Hilfe. Andere ahmten diese Neuerung bald nach. Händel's freies gedankenreiches und hochvirtuoses Orgelspiel, von allen Zeitgenossen bewundert, bewährte sich als Zugmittel, doch nicht so sehr, um volle Häuser zu schaffen. Bei alledem fand Händel immer noch Zeit zur Komposition. Im April nahm er die Opernvorstellungen mit einem neuen Werke auf, die »Alcina«. An dieser, wie an der „Ariodante", kann man sehen, daß Händel immer vorwärts ging und seinen Stil unaufhörlich mit neuen Elementen bereicherte, und ihn andererseits den gegebenen äußeren Verhältnissen meisterlich anzupassen wußte. Die großen dramatischen Scenen mit Recitativo accompagnato, wie sie Händel in der

Zeit der ehemaligen Royal Academy entwarf, traten in diesen Coventgarden-Opern mehr zurück. Nur „Alcina" hat eine in der alten, gewaltigen Art. Dagegen ist hier ein größerer, theatralischer Glanz in der Musik entfaltet, das Ballet hat reichlich seine Scenen, und an den Schlüssen der Akte vereinigen sich die verschiedenen Faktoren der Darstellung zu breiten, imposanten Finales. Diese Opern nähern sich hierdurch der französischen Schule. Die neuesten Italiäner, die Neapolitaner, blieben aber für Händel ebenfalls nicht unbeachtet. Namentlich in der „Ariodante" schnitt er manche Melodie nach ihrer Weise zu und kopirte sogar hie und da einen ihrer manierirten Rhythmen. Die größte Beachtung verdient aber Händel in „Alcina" und „Ariodante" als Orchester- und Instrumentationskünstler. Gerade in diesen beiden Werken zeigt er sich als ein Meister dieses Gebietes, von keinem der Zeitgenossen erreicht und lehrreich für alle folgenden Geschlechter. Die vierfachen Violinen, die Manche für eine Errungenschaft der neuen Zeit halten, finden sich schon hier. Händel konnte so splendid sein, denn er spielte für gewöhnlich mit einer Besetzung von 12 ersten Geigen ꝛc. Aber es sind andere Kombinationen auf Grund einfacher Farben, welche die Instrumentation der genannten Opern so werthvoll machen. Der Text beider Opern ist aus Tasso's „Jerusalem". Sie gehören dem romantischen und zauberhaften Gebiete an. Bei der Aufführung der „Alcina" erregte die Mitwirkung eines Knaben (the boy wird er in den Zeitungen genannt) Aufsehen, der einen Königssohn spielte und sang.

Noch vor der Aufführung der „Alcina" starb Händel's treuer Freund, der Arzt Dr. Arbuthnot. Er besaß mehr als dilettantische Kenntnisse und Übung in der Musik, verstand Händel's Kunst vortrefflich und leistete ihm mit seiner gefürchteten Satire treffliche Dienste. Mit dem Tode dieses schwärmerischen Verehrers scheint auch der Verkehr erloschen zu sein, welchen Händel bis dahin in dem Hause des Herzogs von Queensberry mit einem Kreise interessanter Männer, unter ihnen Pope und Swift, gepflegt hatte. Seine Lage verschlimmert sich von nun ab mehr und mehr. Ein Aufenthalt in den Bädern von Tunbridge, den er im Sommer 1735 nahm, scheint auf Krankheit zu deuten. Zeitweise brachte er gar keine Opernvorstellungen zusammen, der König entzog ihm — wenn auch nicht definitiv — die Subvention, die Behörden verboten ihm die

Aufführungen der Opern gerade an den günstigsten Tagen; die neuen Opern, welche er komponirte: — »Atalanta«*), »Giustino«, »Arminio«, »Berenice« — schlugen nicht ein, obwohl sie, die alle in dem einen Jahre 1736 entstanden, mit Ausnahme des „Arminio", ganz auf der Höhe der früheren standen. Im Juni 1737 war das Ende da: der Bankerott der Händel'schen Oper. Die 10,000 Pfund Vermögen, mit welchen Händel in das Unternehmen eingetreten, waren verloren, Händel stand da mit Schulden beladen und augenblicklich außer Stande, die Forderungen seiner Sänger zu befriedigen. Seine Gesundheit war aufs ernstlichste erschüttert; im Frühjahre 1737 hatte ihn ein Schlag gelähmt und seine Geisteskräfte eine Zeit lang in Störung gebracht. Die wichtigen Erfahrungen, welche Händel auf dem Gebiete des Opernwesens gesammelt hatte und die in der Folge für die weitere Entwickelung der musikalischen Kunst bestimmend wurden, waren theuer erkauft. Eine Genugthuung, wenn auch nur eine sehr fragliche, war es, daß die Gegenoper ebenfalls ruinirt war, trotz Farinelli und aller Reizmittel, um welche sich Haymarket anstrengte. Das falsche und unwürdige System, gegen welches Händel den Kampf aufgenommen, rächte sich an seinen eigenen Vertretern.

Ein einziger starker Lichtblick bleibt in dieser trübsten Periode von Händel's Leben zu verzeichnen. Es ist das Oratorium: „Alexanders Fest oder Die Macht der Tonkunst". John Dryden, der berühmte Verfasser des dann für die Komposition von Hamilton eingerichteten Gedichtes, bezeichnet es als eine Ode zu Ehren der heiligen Cäcilia, der Patronin der Musiker. Ihr Kalendertag wurde seit Purcell's Zeiten in England gefeiert. Niemand sieht der Händel'schen Musik an, daß sie ein Produkt der Noth war. Er schrieb sie im Januar 1736 innerhalb 3 Wochen, als der Abgang Carestini's die Aufführung von Opern unmöglich machte. Das „Alexanderfest" bildet mit dem 3. Akt des „Salomo" und dem „Allegro" eine eigene Gruppe in Händel's Oratorienkomposition. Sie sind specifisch musikalisch; ihre Dichtungen haben keinen eignen Zweck, Handlung und Historie scheint in ihnen wie nachträglich und nur dazu erfunden, damit die Tonkunst daran ihre Mittel probiren könne.

*) Händel schrieb sie zur Vermählung des Kronprinzen, für dieselbe Gelegenheit auch ein zweites Hochzeitsanthem.

Daher kommt im „Alexanderfest“ die breite Ausführung, die wir an manchen Sätzen bemerken: Hunderte von Takten auf wenige Worte. Händel mag bei der Arbeit an diesem Oratorium wohl den Glauben an seine Kunst neu gestärkt und an ihm in der trüben Zeit seinen ganzen Stolz wieder gefunden haben! Es kann kein herrlicheres Gefühl geben, als sich der Schöpfer solcher Scenen zu wissen, wie der Trauerfeier für Darius, des naiven, volksthümlichen Bacchusfestes oder der Sturm- und Donnerscenen im zweiten Akte. Wer die große Baßarie „Gieb Rach'“ mit einem ganz ähnlichen Stücke im „Herakles“ vergleichen will, wird aus diesem einen Beispiel sehen, wie Händel aus dem Ganzen arbeitete und denselben Motiven je nach ihrer Stellung im Zusammenhang ein anderes Kolorit zu geben wußte.

Der Erfolg des „Alexanderfest“, bei dessen Aufführung Händel noch eine kleine italiänische Cäcilienkantate einschob, war ein ganzer. Die Zahl der Besucher — 1300 — wird von der damaligen Presse als ganz außergewöhnlich bezeichnet.

Nach dem unglücklichen Ende der Oper in Coventgarden ging Händel zunächst nach Aachen und versuchte seine Gesundheit wieder herzustellen. Es gelang ihm dies in erstaunlich kurzer Zeit, und die Nonnen, denen er auf der Orgel nach einigen Wochen seines Aufenthaltes vorspielte, hielten seine Genesung für ein Wunder. Eine Ausnahmsnatur, wie er war, hatte er gleich von Anfang an dreimal so lange im Wasser geweilt, als Vorschrift und Brauch war.

Am 7. November kehrte Händel nach London zurück. Er fand Haymarket unter dem unverwüstlichen Heidegger wieder eröffnet, erhielt und acceptirte einen Antrag seines ehemaligen Geschäftsfreundes, ihm eine Oper zu schreiben. Er begab sich auch sofort an den „Faramondo“. Die Arbeit wurde durch den Tod der Königin Karoline unterbrochen. Zu ihrer Beisetzung hatte Händel auf Wunsch des Königs eine Musik zu komponiren. In fünf Tagen entstand die „Trauerhymne auf den Tod der Königin Karoline“, eine Komposition, welche Burney in seiner Geschichte der Musik etwas übertreibend an die Spitze aller Werke Händel's stellt. Es ist eine durch Weichheit, Zartheit und edle Herzlichkeit ausgezeichnete Nänie, ganz dem Charakter der guten, milden, wohlthätigen Frau entsprechend, zu deren Ehren sie gesungen wurde. Händel scheint fast bei der Arbeit dieser Komposition eine gewisse persönliche Ergriffenheit nicht ganz über-

wunden zu haben. Er flocht Erinnerungen hinein, die in seine eigene Jugend zurückreichen: einen Anklang an das »Ecce quomodo« seines Namensvetters Handl (Jacob Gallus) und den in Halle und in ganz Sachsen als Grabgesang gebräuchlichen Choral: „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut". Dieser bildet im ersten Satze der Hymne das Fundament einer der vollendetsten und reichsten Kunstbauten, die wir besitzen. Über die Besetzung bei der Aufführung berichten die Zeitungen: 80 Sänger und 100 Instrumentalisten.

Die „Trauerhymne" war eins der ersten Werke, welches sich in Deutschland verbreitete, leider in entstellter Form. Man machte, so unpassend als nur möglich, ein Oratorium „Empfindungen am Grabe Jesu" daraus; der erste herrliche Satz wurde dabei gewaltig amputirt und büßte seine eigenthümliche Schönheit vollständig ein.

Nach Beendigung der Landestrauer im Januar 1738 erschien »Faramondo« am Haymarket, wurde fünfmal gegeben und dann durch Subskription veröffentlicht. Auch »Serse«, eine neue Oper, welche Händel bereits am zweiten Tage nach Beendigung des „Faramondo" in Angriff genommen, brachte es nur auf fünf Vorstellungen. Dazwischen hinein warf er noch ein neues Pasticcio »Alessandro Severo«. Für „Serse" (Xerxes) scheint Händel alte Schätze benutzt zu haben. Die Oper enthält wieder eine komische Person, ist also nach einem System eingerichtet, das längst veraltet war. Die Zeit war wieder sehr traurig für Händel, sogar in seinen Schriftzügen zeigt sich die Aufregung, die sich seiner von Neuem bemächtigte. Signor Del Po, der rohe Gatte der Signora Strada, drohte mit Schuldgefängnis.

In dieser kritischen Situation ließ sich Händel durch die Freunde zu einem Benefizkonzert bewegen. Mit einem gemischten Programm, darunter ein Orgelkonzert und wegen der Passionszeit als „Oratorium" angekündigt, fand dasselbe Ende März statt und brach die äußerste Noth. Der mit Händel sympathisirende Mittelstand füllte das Haus, das eine Einnahme von 800 Pfund ergab. Einen Monat später wurde Händel eine außergewöhnliche Ehre erwiesen: Mr. Jonathan Tyers, der Besitzer von Vauxhall Gardens ließ eine Bildsäule Händel's, die der schon damals berühmte Roubilliac gearbeitet hatte, aufstellen. Vauxhall Gardens war neben Marylebone das bedeutendste und nobelste öffentliche Etablissement. Dort fanden regelmäßig und auch gute Konzerte statt, in denen häufig

auch Händel'sche Kompositionen, vokale wie instrumentale, vorkamen. Eine Kleinigkeit des Komponisten: eine Hornpipe aus dem Jahre 1740, trägt den besonderen Vermerk: „komponirt für Vauxhall". Die Statue selbst existirt noch jetzt im Besitze der Sacred Harmonic Society. Sie ist nicht gerade gut gerathen. Das Datum ihrer Errichtung trifft ungefähr mit dem Zeitpunkt zusammen, an welchem der erste Aufruf zu Gunsten eines Shakespeare-Monuments erschien. Das letztere kam erst i. J. 1740 zu Stande.

Diese Auszeichnung Händel's, welche in der Geschichte der Musiker wohl vereinzelt dastehen dürfte, beweist uns, daß der große Mann trotz des vielen Unglücks, welches ihn traf, doch verehrt und verstanden wurde. Es ist eine Reihe der besten Geister, Pope, Fielding, Hogarth, Gay, Hughes, welche seine Partei nahm. Wie heftig auch die Opposition der Adeligen, der Sänger und der bornirten Patrioten war, Händel's Opern wurden alle veröffentlicht, selbst die, welche durchgefallen waren, manche von drei Verlegern auf einmal. Der größte Theil von dem, was seine Rivalen auf die Bühne brachten, blieb Manuskript oder kam nur in der Form von ausgewählten Gesängen in den Handel.

Unter den warmen Verehrern Händel's nehmen die Mitglieder der königlichen Familie einen besonderen Platz ein. Georg II. wurde Gegenstand des Hofwitzes, weil er auch dann die Händel'schen Opern und Oratorien besuchte, als es zum guten Tone in der „Baronpartei" gehörte, davon fern zu bleiben. Selbst der Prinz von Wales, der es aus Politik eine zeitlang mit Händel's Gegnern hielt, wurde nach seiner Vermählung mit einer gothaischen Prinzeß ein Gönner des Komponisten. Der Sohn desselben aber, der faktische Thronerbe: nämlich Georg III., hing von Kindheit auf aufs herzlichste an Händel und seinen Werken. Er versah Burney mit Notizen über letztere und gab die Veranlassung und die Mittel, daß Arnold seine bekannte Gesammtausgabe wenigstens versuchen konnte.

Unverkennbar fiel es Händel außergewöhnlich schwer, sich von der Oper zu trennen. Diese gerieth in London mehr und mehr in Erstarrung, aber wenn es irgend ging, sprang ihr Händel immer wieder zur Hilfe. Es scheint sogar, daß er sich eines Tages wieder mit dem Plane getragen hat, noch einmal als eigner Unternehmer

eines Operninstituts herauszutreten. Bis zum Jahre 1740 schrieb er noch drei Opern: den »Jove in Argo«, der allerdings mehr ein Pasticcio gewesen zu sein scheint, den »Imeneo« und die »Deidamia«, deren — mir unbekannte — Musik theils als allerliebst, theils als sehr bedeutend bezeichnet wird. Noch von Dublin aus erkundigte er sich mit Interesse nach dem Laufe der Londoner Oper. Andern Kompositionen scheint sich Händel bis dahin nur dannzugewendet zu haben, wenn absolut keine Oper möglich war. In der Zeit eines solchen Interregnums im Herbste 1735 veröffentlichte er die ersten 6 Orgelkonzerte. Es waren zum Theil neue Arbeiten. Dieser als opus 4 bezeichneten Sammlung folgten eine zweite im Jahre 1740, eine dritte als opus 7 i. J. 1760. Eine kleinere gab dann noch Arnold heraus, so daß im Ganzen 20 verschiedene Nummern vorliegen. Die Mehrzahl sind Suiten oder kleine Symphonien, in welchen die Orgel mit dem Streichorchester konzertirt. Der Titel lautet: Concerti per l'organo ed altri stromenti. Die Verleger zeigten an: »for the Harpsicord or Organ«. Den Werth dieser Kompositionen charakterisirt sehr einfach die Bemerkung Burney's: „Die Spieler auf Tasteninstrumenten, sowohl in Konzerten wie im Hause, zehrten lediglich von diesen Konzerten fast dreißig Jahre lang." Auch heute zehrt man von Neuem davon, namentlich in England — leider nur in Bearbeitungen. Ohne das Orchester verlieren diese Konzerte bedeutend. Gerade der Wechsel der beiden Faktoren, ihr geniales, tief dramatisches Konzertiren bildet den stärksten Reiz. Der von den Verlegern an die Hand gegebene Ersatz der Orgel durch das Klavier geht zur Noth — aber eine Orgel, sie kann sehr klein sein, ist unbedingt vorzuziehen, weil auf ausgehaltene Töne und auf den Klang der Pedalbässe gerechnet ist. In den Figuren ist Manches veraltet. In den Gedanken liegt eine Fülle des Genialen und Ursprünglichen, namentlich auch nach der humoristischen Seite hin!

Es war wieder in einer der schon erwähnten opernlosen Perioden, wo Händel endlich entschiedener in die Bahn des Oratoriums hineingedrängt und in ihr festgehalten wurde. Im Januar 1739 miethete er das freistehende Haymarket-Theater für die Aufführung von wöchentlich einem Oratorium. Das war der Anfang von den regelmäßigen 12 Oratoriumsaufführungen, die er von nun an jedes Jahr in der Fastenzeit veranstaltete. Schon vom nächsten

Winter an konnten wöchentlich zwei Konzerte abgehalten werden. Den Beginn machte „Saul", den Händel im vorhergehenden Sommer von Ende Juli bis Ende September komponirt hatte. Die Dichtung, wahrscheinlich von demselben Hamilton herrührend, welcher die Dryden'sche Ode bearbeitet hatte, behandelt Saul's Eifersucht gegen David und seinen Fall. Sie schildert frei, lebensgetreu und reich, geht über das Nothwendige hinaus und gehört zu den besten Oratorienbüchern. Die großartigsten Scenen, welche Händel geschaffen hat, stehen in diesem Oratorium. Dahin rechnen wir die Siegesfeier der Israeliten, welche das Werk eröffnet, den Empfang des heimkehrenden Heeres (mit Carillons), die Schilderung des Neides, den Händel als schleichendes Gespenst auffaßte, Saul's Begegnung mit Samuel's Geiste bei der Hexe von Endor. Auch die Einzelscenen bieten eine Fülle von Originalität in Hinsicht auf Idee wie Klang. Das Wundervollste bietet der dritte Theil des Werkes mit der Todtenklage für den gefallenen Saul, welche der bekannte Trauermarsch — der einzige, den wir in Dur haben — eröffnet. Diese ganze Scene ist schlechthin unvergleichlich. Man kann nicht einen zweiten Künstler nennen — auch nicht aus der Geschichte der bildenden Abtheilung —, der dieser Darstellung fähig gewesen wäre. Die endgültige Form gerade dieses dritten Theils hat Händel einige Schwierigkeit verursacht. Ursprünglich hegte er die Idee, hier seine „Trauerhymne auf den Tod der Königin Karoline" zu benutzen. Sie fand bald eine andere Verwendung.

Vier Tage nach Beendigung des „Saul" war Händel bereits an einem neuen Oratorium thätig. Es ist wieder eins seiner größten und diesmal auch der bekanntesten: „Israel in Ägypten". Dieses Oratorium wurde in 27 Tagen beendet und am 4. April 1739 zum ersten Male aufgeführt. Für unsere Zeit steht die ästhetische und die musikalisch-historische Bedeutung dieses Werkes unbedingt fest. Wir pflegen zuerst auf Händel's Schilderung der „ägyptischen Landplagen" zu verweisen, wenn es sich darum handelt, ideale Tonmalereien größten Stils anzuführen, und selbst die, welche Händel seit Langem kennen, staunen vom Frischen, wenn sie auf die große Reihe immer neu und ursprünglich wirkender Glanzleistungen Händel'scher Phantasie und Kunst blicken, welche sein Schöpfer ohne einen Augenblick der Erholung und des Nachlassens in diesen einen „Israel" zusammengedrängt hat. Und doch sind die Geschicke dieses

Werkes besonders merkwürdig. Es hat langer Zeit bedurft, ehe sich der Komponist wie das Publikum mit der Gestalt befreundeten, in welcher das Werk jetzt vorliegt. Händel begann — ohne äußere Veranlassung — mit der Komposition des Preisgesangs Moses', welcher jetzt den zweiten Theil des Oratoriums bildet. Um dieser Partie eine Unterlage zu geben, ging er hierauf auf die Darstellung der Leiden zurück, welche der Befreiung des Volkes vorhergingen. Sie wurde nicht mit den Plagen selbst eröffnet, sondern mit der Klage der Israeliten um Joseph's Tod. Dazu verwendete er die oft erwähnte „Trauerhymne" und setzte ihr eine kleine Ouverture vorher, der das Oratorium, wie es jetzt ist, nur zufällig entbehrt. In diesen drei Theilen führte Händel den „Israel" zuerst auf. Das Werk hatte keinen Erfolg, es erschien zu ernst und einförmig. Händel legte für die Wiederholung Opernarien an Stelle von Chören; er experimentirte mit Kürzungen. Das eine wie das andere war gleich vergeblich. Er ließ das Werk bis zum Jahre 1756 ruhen und nahm dann als ersten Theil statt der „Trauerhymne" den ersten Akt von „Salomo". Immer wieder derselbe Halberfolg. „Israel" wurde nicht einmal gedruckt zu Händel's Lebzeiten. Noch bis in unser Jahrhundert hinein versuchten fremde Hände das Werk durch Einlagen und Auslassungen zu verbessern. Schließlich kam aber auch seine Zeit. Händel selbst scheint durch die ungünstige Aufnahme seines „Israel" tiefer berührt worden zu sein. So wenig er von theoretischen Reflexionen ausgegangen war, so ernstlich war er sich bald bewußt, daß er mit dem nun einmal erfolgten Übergang zum Oratorium eine Mission von kunsthistorischer Tragweite übernommen habe. Er geräth in dieser Zeit in eine seinem Temperamente ganz fremde grüblerische Stimmung. Henry Carey, der Komponist des »God save the King«, einer der feurigsten Parteigänger des Komponisten, berichtet in einer seiner drolligen Satiren aus jener Zeit:

Handel may study and study in vain.

Glücklicherweise verließ ihn inmitten aller geistigen und materiellen Drangsale seine alte Energie nicht. In dem schweren Jahre 1739 schuf er die sogenannte „kleine Cäcilienode" und die berühmten 12 Concerti grossi. Die Ode entstand in zehn Tagen auf Grund einer Dichtung, die ebenfalls von Dryden herrührt und ebenfalls wie das „Alexanderfest" die Wirkung der Musik preist.

Nur die Beispiele sind anders und die Darstellung weniger dramatisch als dort, sondern vorwiegend betrachtend und lyrisch. Darnach ist auch der Charakter der Komposition bestimmt. Die Concerti grossi führen diesen Titel nach einem italiänischen Herkommen. In ihnen konzertiren zwei Gruppen: das sogenannte concertino und das concerto grosso. Das concertino, bestehend aus zwei Violinen und Cello, repräsentirt das virtuose Element, den Solisten des concerto di camera; das concerto grosso ist der Chor des Streichorchesters. Händel's Concerti grossi, die von Walsh als opus 6ª veröffentlicht wurden, entstanden in dem einen Monat Oktober. Namentlich das letzte sieht dem entsprechend aus, als wäre es in einem Federzuge geschrieben. Sie enthalten in dem virtuosen Theil manches Unbedeutende und Flüchtige. Aber sie haben doch einen hohen Werth, namentlich für unsere Zeit, durch die Frische und Ursprünglichkeit, die Mannigfaltigkeit dieser Tongedanken, die Klarheit und Entschiedenheit dieser Stimmungen, die leichte Übersichtlichkeit, die Einfachheit der Formen. Die herrliche Natur dieser in jeder Lage gesunden Musik muß sich in allen Zeiten bewähren und sie hat sich auch in der Gegenwart häufig erprobt. Das sechste dieser Konzerte mit der beschaulich sinnigen Musette und dem luftigen $^3/_8$-Takte ist in dem letzten Jahrzehnt ein Lieblingsstück in unseren Konzertsälen gewesen, gerade so, wie sich das Publikum von Marylebone vor hundert und mehr Jahren nicht daran satt hören konnte. Die zeitgenössischen Kritiker Händel's stellten seine Concerti grossi hinter ähnliche Arbeiten von Corelli und Gemiani zurück. Im Gegensatze zu diesen Beiden, welche die neuere Sonatenform zu Grunde legten, namentlich zu Letzterem, der ein halber Programmmusiker war, blieb Händel bei der Suite. Seine Concerti grossi haben 4, 5 und 6 Sätze. Daß dabei das Sonatenprincip nicht ausgeschlossen werden sollte, zeigen einzelne der längeren Sätze, deren Entwickelung auf dem Wege des Kontrasts und Konfliktes vor sich geht. Auch sonst noch tritt häufig genug ein durchaus subjektives Element hervor. Seine Überlegenheit über die Italiäner zu zeigen, wählte Händel manche Themen fremdartiger Natur und mit ausgesuchten Schwierigkeiten. Auch ohne dies übertraf er sie an Reichthum der Erfindung, an Kraft und Feuer in der Ausführung. Für unsere Zeit ist es auffallend, daß viele dieser Konzerte die leichtwiegendsten und kürzesten Sätze am Ende

haben. Der moderne Geschmack macht in solchen Fällen den Dirigenten eine Umstellung der Sätze räthlich.

Im Jahre 1739 erschien auch eine zweite Sammlung Trios als opus 5ª. Sie enthält 7 Nummern, die den im Jahre 1733 veröffentlichten Stücken gleicher Gattung im Allgemeinen nachstehen.

Da sich die Anziehungskraft von „Saul" und „Israel" als nicht genügend erwies, so schrieb der unerschöpfliche Komponist für die Saison 1739—40 noch ein drittes Oratorium: »L'Allegro, Il Pensieroso ed Il Moderato«, Händel gab damit einen Beitrag zu dem bei den Malern und Dichtern des 18. Jahrhunderts beliebten Thema von den Temperamenten. Die Musik war hierfür die berufenste Kunst. Schon Carissimi hat es behandelt in einem Duett: „Heraklit und Demokrit". Wahrscheinlich war es dieses italiänische Vorbild, welches den Dichter des „verlornen Paradieses", Milton, direkt anregte, zwei Tagewerke aus dem Leben zweier geistiger Gegenfüßler, eines Frohsinnigen und eines Schwermüthigen, in einer Reihe von Bildern und Betrachtungen vorzuführen. Händel's Freund, Charles Jennens, ein reicher Gutsbesitzer, kürzte und arrangirte Milton's Gedicht zur Komposition und fügte noch einen vermittelnden, dritten Theil hinzu: »Il Moderato«. Mit letzterem scheint Händel selbst nicht ganz einverstanden gewesen zu sein: denn er ersetzte ihn gelegentlich durch die kleinere „Cäcilienode". Für die vollständige Kenntnis Händel's ist dieses kleine Oratorium ganz unentbehrlich. Hier zeigt sich der große Historienmaler als unübertrefflicher Beherrscher des Genre, eines Gebietes, welches in den früheren Oratorien nur gelegentlich von ihm gestreift wird, wie in dem englischen »Acis and Galatea« oder im „Saul". Tonbilder, wie der Chor „Uns gefällt der Stadt Gedränge" und der Lachchor „Freude komm", der, wie der Sänger M. Kelly erzählt, Orchester und Publikum zwang, einzustimmen, — giebt es nur einmal. Händel überträgt in solchen Scenen den kecken, ausgelassenen, lebenslustigen Geist der niederländischen Malerschule ins Musikalische. Aber mit welchem geläuterten und hohen Künstlergefühle er dies thut, sieht man daran, wie er die realistischen Motive jeder Art, von denen das Werk voll ist (das Vogelgezwitscher, Grillenzirpen, den Lärm der Tambourins, das Horn des Nachtwächters, das Geläut der Abendglocken), ausführt und verarbeitet. Einige Sologesänge, — namentlich in dem mit unmusikalischen Stoffen, wie Litteratur-

betrachtungen, gefüllten zweiten Akte — abgerechnet, trägt im „Allegro" Alles den Stempel von besonderer Hingabe und Liebe. Auch an den feinen Details läßt sich dies merken. Unter den vielen für die Entwickelungsgeschichte Händel's interessanten Bezügen dieses Oratoriums finden wir in der Oktavenführung zweier Duette auch einen, der auf eine Manier des Pergolese deutet. Dieser lag schon im vierten Jahre in der Erde, als „Allegro" entstand. In die einzelnen Personen des Gedichtes läßt Händel sich verschiedene Stimmen theilen.

Trotz dieser gewaltigen Leistungen und obwohl Händel mit diesen Werken in englischer Sprache den Forderungen des einen Theils der Gegner willfahrte, blieb seine äußere Lage eine schlimme. Am 8. April 1741 führte er den „Allegro" in einer Art von Abschiedskonzert auf. Ein plumper Gönner warb dafür in der Daily Post mit einem verschämten Bettelbrief.

Gewiß hat sich Händel in den Jahren seiner künstlerischen Noth oft nach Deutschland und Italien gesehnt. Sein Stolz aber wird ihn abgehalten haben, den Kontinent gleichsam als geschlagener Mann zu betreten. Irland bot ihm jetzt einen Ausweg. Auf eine Einladung des Herzogs von Devonshire, des Vicekönigs der Insel, begab er sich nach Dublin, wo seine Kirchenkompositionen seit einer Reihe von Jahren schon eingebürgert waren.

Das Ereignis dieses vom November 1741 bis in den August des folgenden Jahres dauernden Aufenthalts in der irischen Hauptstadt ist die erste Aufführung des „Messias". Ihr Datum ist der 13. April 1742. Die Einnahme überließ Händel den Musikvereinen, welche ihn bei den vorangegangenen 12 Konzerten unterstützt hatten. In diesen waren zu Händel's eignem Besten Oratorien und zweimal auch seine Oper „Imeneo" (als „Serenata") zu Gehör gekommen. In die Öffentlichkeit traten die Dubliner Musikgesellschaften in der Regel nur für wohlthätige Zwecke; die eine konzertirte zum Besten armer Schuldgefangener, die andere vertrat ein Hospital. Händel zu Liebe erboten sie sich unter der Bedingung zu einer Ausnahme, daß der Komponist am Schlusse für sie selbst ein Konzert arrangirte. Händel ging darauf ein und versprach ihnen für dieses Konzert „etwas von seiner besten Musik". In der That überbot er sein Versprechen noch: indem er für die zugesagte Wohlthätigkeitsaufführung sein neuestes Werk aufsparte. Händel konnte

den Gesellschaften den Erlös von 400 Pfund zuweisen. Lag von seiner Seite in diesem Falle eine Art Gegenleistung vor, die auf einem Vertrag beruhte, so ist Händel's Generosität und Wohlthätigkeit anderweitig genügend konstatirt. Den Stiftungen für die Hinterlassenen armer Musiker, für die Predigersöhne, und dem Findlingshospitale half er mit Kompositionen und Konzerten ebenso energisch als ausdauernd, theilweise zu einer Zeit, wo er sich selbst unter die Hilfsbedürftigen zählen konnte.

Händel hat den „Messias" schon aus England fertig mitgebracht; er war in den Tagen vom 22. August bis 14. September entstanden. Jennens war ihm bei der Zusammenstellung des Textes behilflich, und Händel in seiner Bescheidenheit überließ ihm dafür dankbar fast die volle Ehre des Werkes. Es scheint aber, daß die Grundidee der Anlage von Händel selbst ausging. Der Gedanke, nicht bloß einen einzelnen Vorgang, sondern das ganze Leben des Heilands zum Gegenstand der musikalischen Darstellung zu wählen und den ganzen Zeitraum mit hineinzuziehen, in welchem sich die Erscheinung des Heilands vorbereitete und noch mehr auch denjenigen, über welchen sich die Wirkung seiner heiligen Persönlichkeit erstrecken sollte, — ist so neu und so kühn, daß wir in ihm ohne alle weitere Beweise Händel'sches Gepräge erblicken dürfen. Über die Ausführung dieser Idee wollen wir nicht Worte verlieren. Jedermann kennt den „Messias". Nur auf das Eine möchten wir in Kürze aufmerksam machen, daß er sich durchaus nicht in dem Grade von dem musikalischen Stile der anderen Oratorien Händel's unterscheidet, wie oft behauptet wird. In den mannigfaltigen Bildern, die Händel in diesem Werke anstrebt, ist genau dieselbe Plastik, wenn man will: die Dramatik, die ihn überhaupt auszeichnet, ja sie ist hier in ihrem höchsten Glanze, — nur die Einreihung, die Umrahmung ist eine andere. In Dublin hatte der „Messias" den größten Erfolg. Namentlich auch die Sopranarien wurden bewundert, die Mrs. Cibber herrlich vortrug. „Weib, dafür sollen dir alle deine Sünden vergeben sein", soll ein Insasse einer vornehmen Loge ausgerufen haben. Nicht ohne Interesse ist es, daß bei der Aufführung des „Messias" an die Damen die specielle Bitte gerichtet wurde, nicht in Reifröcken zu erscheinen. Man begegnet dieser Aufforderung häufig, wenn Mangel an Plätzen vorauszusehen war.

In London kam der „Messias" erst Ende März 1743 zur Auf-

führung, bald hintereinander dreimal. Die Wirkung der Musik scheint danach groß gewesen zu sein. Bei der Stelle des Hallelujah „Denn Gott der Herr" stand die ganze Zuhörerschaft, der König mit, unwillkürlich auf. Man denke sich dieses zu aller Zeit und in allen Arrangements und Verstümmelungen immer wieder vollständig überwältigende Stück unter Händel's eigner Leitung! Es blieb seitdem in England bis auf den heutigen Tag Sitte, das „Hallelujah" stehend anzuhören. Gleichwohl scheint die Opposition auch den „Messias" berührt zu haben. Bis zum Jahre 1749 wurde er in London sehr wenig aufgeführt und immer nur als »sacred oratorio« angekündigt. Der Name des „Messias" auf einem Theaterzettel würde den Gegnern eine zu starke Handhabe geboten haben. Der vollständige Triumph des „Messias" in London datirt erst vom Jahre 1750. Von da ab veranstaltete Händel bis zu seinem Tode in jedem Jahre eine oder mehrere Aufführungen dieses Oratoriums zum Besten des Findlingshospitals, dessen Verwaltung eine Kopie der Partitur erhielt und sich eine Art Eigenthumsrecht an dem Werke zuschrieb. Ein neuer und starker Glanz fiel auf den „Messias" nach den bekannten Gedächtnisfeierlichkeiten im J. 1784. Bald nachdem diese stattgefunden, gab der Reverend J. Newton 50 Predigten über die Textstellen des „Messias" heraus. Seitdem wurde die Verehrung vor diesem Kunstwerk in England traditionell; auch in Deutschland wurde der „Messias" bald nach dem letztgenannten Jahre eingeführt, zuerst durch den Leipziger Hiller. Diesseits und jenseits des Kanals ist die Popularität dieses Werkes so hoch gestiegen, daß andere große Werke Händel's darunter leiden. Händel selbst führte den „Messias" 34mal auf. Am nächsten an Popularität standen während des Komponisten Lebzeiten der „Samson" und der „Judas Maccabäus". Auch Händel legte auf seinen „Messias" einen besonderen Werth. Er suchte ihn in einer Art Ausnahmestellung zu halten und ließ ihn nicht drucken; wo in einer Sammlung Stücke aus demselben enthalten sind, erschienen sie ohne Angabe der Quelle. Nach Händel's Tode haben die verschiedenen Ausgaben dieses Oratoriums die stattliche Höhe von ungefähr einem halben Hundert erreicht.

Der „Samson", dem eine Dichtung von Milton zu Grunde liegt, die wieder von Hamilton bearbeitet war, wurde 8 Tage nach der Beendigung des „Messias" begonnen und in 5 Wochen voll-

endet. Darnach muß man sich wundern, daß ihn Händel nicht ebenfalls in Dublin aufführte. Vielleicht lag dies am Mangel an geeigneten Sängern. Denn die männlichen Solopartien sind alle ebenso bedeutend als wichtig, auch oder namentlich die ungeschlachte Figur des Riesen Harapha, auf deren geeignete und selbständige Besetzung bei allen Aufführungen des „Samson" ein Hauptaugenmerk zu richten wäre. Bei der ersten Londoner Aufführung des Werkes am 18. Februar 1743 zeichnete sich namentlich der Vertreter der Titelpartie aus, der Tenorist Beard, welcher von da ab als einer der ersten Sänger betrachtet wurde. Früher nahm das Publikum von Tenoristen und Bassisten wenig Notiz. In diesem Umschwung der Anschauungen zeigte sich eine der ersten Wirkungen des Händel'schen Oratoriums auf die allgemeinen musikalischen Verhältnisse. Das Kastratensystem, welchem die ersten Oratorien Händel's selbst noch zum Theil angehörten, war jetzt principiell schon überwunden.

In Dublin hatte sich Händel geschont; nur eine kleine Komposition für Klavier: Forest Music genannt — wenn sie überhaupt von Händel ist — scheint dort entstanden zu sein. Der erste Satz ist eine Jagdreveille, der zweite enthält irische Nationalmotive. Nach seiner Rückkehr sehen wir ihn in Bezug auf die nächsten Pläne unbestimmt. Gewiß war ihm nur die Absicht, Irland nach einem Jahre wieder zu besuchen. Er war über seinen Aufenthalt in Dublin hochbefriedigt: über Chor und Orchester äußerte er sich wohlgefällig, hocherfreut über das Publikum. Ich finde hier nur — schreibt er an Jennens — „Ehre, Nutzen und Vergnügen". Die Absicht kam nicht zur Ausführung. In der Fastenzeit 1743 trat er wieder mit seinen Oratorienaufführungen in das Londoner Musikleben ein. Die nächste größere Komposition, welche er in Angriff nahm, war „Semele". Dieses Werk kam aber erst im nächsten Jahre zur Aufführung, und die Zeitgenossen wußten dabei nicht recht, wie sie es benennen sollten: Oratorium, Oper, Serenate oder Masque. Der Verfasser des Gedichts dachte es sich als Operntext, Händel schrieb auf die Partitur »Story of Semele«. Es behandelt die Entführung der Semele durch Jupiter und ihre Vernichtung durch Juno; es gehört zu der Klasse der häßlichen mythologischen Dramen. In der Musik ist sehr Vieles großartig, reizend, eigenartig und neu. In letztere Kategorie gehört die Erscheinung des Somnus, des Traumgottes, in

welchem Händel ein Musterbild der Faulheit geschaffen hat. Jupiter als Tenor schlägt in das Elegische über; Händel unterbreitet ihm zuweilen imposante Instrumentalsituationen. Das Hauptstück im Werke ist die Sterbescene der Semele mit dem daranschließenden Klagechor. Ihre Partie scheint am reichsten ausgestattet, sowohl in Bezug auf Charakter als musikalische Scenerie. Die „Semele" hat prachtvolle Ensemblenummern; als schönste das Duett, in welchem die Schwestern ihr Wiedersehen feiern. Die heute häufiger wieder gehörte Scene „Erwach', Saturnia" büßt in der Form, wie sie vorgetragen wird, an dramatischem Gehalte ein. Zwischen Recitativ und Arie steht bei Händel noch ein Satz der Iris, ein gewaltiges Stück Tonmalerei, eine Schilderung der Drachenwächter, welche die Arie der Saturnia erst motivirt.

Gleich nach Beendigung der „Semele" hatte Händel wieder Veranlassung als Hofkomponist thätig zu sein. Es galt den Sieg bei Dettingen zu feiern, an welchem Georg II. persönliche Verdienste zugeschrieben wurden. Händel schrieb sein letztes „Tedeum", das Dettinger. Der charakteristische Zug dieses Werkes ist der Glanz des Orchesters, welches in vielen Sätzen mit unvergleichlicher Macht und Lebhaftigkeit die Jubelideen predigt, zu denen der Chor den Text giebt. Eine Besetzung dieses „Tedeums" wie bei der ersten Händelfeier i. J. 1784, mit vierzehn Trompeten, zwei Paar gewöhnlichen Pauken, zwei Paar Heerpauken und zwei Paare Doppelbaßpauken entspricht diesem Charakter. Namentlich die Trompeten sprechen so kühn und überschwenglich, wie wir es heute nicht mehr gewohnt sind, von diesem Instrumente zu hören; charakteristisch ist ferner, daß Händel in diesem Tedeum, abweichend von seiner früheren Art diesen Text zu behandeln, am Schlusse eine mehr gesammelte, fromm ruhige Stimmung vorwalten läßt. Der Umstand, daß Händel für dieses Tedeum ein ähnliches Werk des F. Antonio Urio zu Grunde legte, hat in neuerer Zeit einige Musikgelehrte zu der ganz mißverständlichen Annahme eines Plagiats geführt. Schölcher spricht noch von einem Anthem, welches Händel für die Siegesfeier komponirte und mit dem Tedeum zugleich am 27. November in der Königlichen Kapelle zu St. James aufführte.

Als dann zur Fastenzeit im Jahre 1744 „Semele" in Coventgarden erschien, kam sie in Gesellschaft eines zweiten neuen Werkes, des Oratoriums „Joseph und seine Brüder", welches Händel

unmittelbar nach dem „Dettinger Tedeum" komponirt hatte. Das Werk, welchem die beste Dichtung zu Grunde liegt, die Händel außer den Milton'schen jemals bekam, ist eines der am wenigsten bekannten.

Nach der Saison im Juni 1744 begann Händel die Komposition des „Belsazar" — zuerst wurde er als »Belteshazzar« mit antiquarischer Genauigkeit angekündigt. — Sie zog sich ungewöhnlich in die Länge, da der Dichter, der oft erwähnte Jennens, sehr langsam arbeitete und viele, viele Schwierigkeiten bereitete, denen Händel in sehr vorsichtigen Korrespondenzen zu begegnen suchte. Aus diesem Grunde ging Händel gleich an ein zweites Werk, welches auch noch vor dem „Belsazar" beendet wurde, den „Herakles". Im Anfang des Jahres 1745 kamen beide Werke mit einander zur Aufführung. Der „Herakles" wurde als »musical drama« bezeichnet. Dies entspricht der Thatsache, daß etliche seiner Chöre nur das alte Opernmaß haben, namentlich der den Schluß des ganzen Werkes bildende. Der Gegenstand des von einem Geistlichen, Thomas Broughton, herrührenden Gedichtes ist die Eifersucht der Dejanira, die den Untergang des Gatten herbeiführt. Ovid und Sophokles sind die Quellen der Fabel. Der Chor steht zum Theil mehr neben der Handlung als in derselben; unter seinen Sätzen befinden sich aber mehrere Meisterstücke, wie der: „Eifersucht, o Höllenfluch!" eine dämonische Schilderung der unheimlichen Leidenschaft enthaltend. Wunderbar rührend ist der Schluß des Trauerchors um Herakles, von den Worten ab: „Der Menschheit Rächer sank dahin". Höchst originell ist der Ausdruck griechischen Geistes in dem Liebeschor „Holder Gott" und in dem bacchantischen Schlußchor des ersten Theils „Krönt den Tag mit Festesglanz", der seine Motive direkt aus dem neapolitanischen Volksleben erhalten zu haben scheint. Die Soloscenen, wo Herakles zum Tode getroffen rast, die andere, wo Dejanira in Verzweiflung und Wahn die Furien anruft, gehören zu den gewaltigsten Leistungen der musikalisch-dramatischen Kunst, noch heute so wenig übertroffen wie zu Händel's Zeit.

Noch mehr als „Herakles" zeigt der „Belsazar" die Abstammung des Oratoriums vom Theater. Es sind Stellen in diesem Werke, die, von der äußerlichen Darstellung abgetrennt, unverstanden oder wirkungslos bleiben müssen. Aus diesem Grunde und daraus, daß zwei der männlichen Hauptpartien für Altstimmen gesetzt sind, muß man es wohl erklären, daß dieses Oratorium verhältnismäßig

so unbekannt geblieben ist. (Die Statistik ergiebt im letzten Jahrzehnt für ganz Deutschland nur die verschämte Anzahl von 10 Aufführungen.) Denn nach seinem Werthe darf man unbedenklich den „Belsazar" für das gewaltigste unter den geschichtlichen Oratorien Händel's erklären, soweit dabei die dramatische Kraft in Betracht kommt. Dem zweiten Akt, in welchem das Mene Tekel erscheint, kann man etwas gleich Spannendes kaum an die Seite setzen. Die Zeichnung der Führer und der Völker, die Ausführung der Stimmungen und Situationen — Alles ist diesmal außerordentlich; mit immer neuem Erstaunen folgt man dem Gang der Darstellung, die fortwährend durch ihre Gewalt, durch Kühnheit und Schärfe überrascht. Eine ungewöhnliche Hingabe des Meisters macht sich bis in kleine Züge der Anlage hinein geltend. Händel behandelte diese Vorlage mitdichterisch in modernster Art. Selbst die Ouverture hat diesmal einen unverkennbaren Programmcharakter. Das Manuskript trägt die Spuren besonderer Sorgfalt in Änderungen und Varianten.

Die äußeren Erfolge entsprachen diesen Anstrengungen nicht. Die Opposition flackerte immer noch einmal auf. Die hochadligen Kastratenfreunde konnten ihren Senesino nicht vergessen; sie hatten keine Ahnung von der heilsamen Umwälzung der Kunst, welcher sie gegenüberstanden. Statt ihm zu danken, daß er die englischen Kräfte zum Gesang herangeschult, spotteten selbst Männer wie Walpole über Händel's Roast-beef-Sänger. Sein herrliches Orchester machte nicht den geringsten Eindruck auf sie, und ihre Damen warfen sich auf das kleinliche Mittel, allemal auf die Abende, wo Händel seine Oratorien gab, ihre Gesellschaften und Bälle zu verlegen. Am Ende der Saison, in welcher sein „Belsazar" aufgeführt worden, stand Händel vor einem neuen Bankerott. In dieser Zeit scheint auch seine schöpferische Thätigkeit eine seltene Unterbrechung erlitten zu haben. Zwischen „Belsazar" (im Oktober 1744 beendet) und dem »Occasional Oratorio« (am Anfang 1746 entstanden), einer Sammlung von Chören und Arien, die — in der Mehrzahl neu — nicht ohne Bezug auf Händel's persönliche Situation erscheinen, hat sich Nichts finden lassen als ein einziges Kammerduett. Zum Theile mögen daran auch die politischen Verhältnisse Schuld sein. London und ganz England war in Aufregung über die schottische Empörung. Es war die Zeit der patriotischen Lieder. Carey's »God save the

King« wurde damals zum Nationallied; es entstand Arne's »Rule Britannia«. Auch von Händel wird ein Chor für die Freiwilligen der Hauptstadt aufgeführt.

Der Krieg gegen den Prätendenten gab Veranlassung zu einem der bekanntesten Oratorien Händel's: zum „Judas Maccabäus". Mit diesem ganz vorzugsweise als das Hohelied der Freiheit und des Heldenthums gepriesenen Werke wurde der heimkehrende Sieger, Prinz William, Herzog von Cumberland, begrüßt. Sein Bruder Friedrich, Prinz von Wales, soll den Auftrag gegeben haben. Händel komponirte den von Thomas Morell gedichteten Text in der Zeit vom 9. Juli bis 14. August 1746. Am 1. April 1747 fand die erste Aufführung statt, bei welcher sich die Juden besonders zahlreich einfanden. Manche der herrlichen Sätze schaltete Händel erst später ein; auch der weltbekannte Wechselchor „Seht er kommt mit Preis gekrönt" kam erst im Jahre 1751 in das Oratorium. Geschrieben wurde er für den „Josua".

In demselben Jahre, wo Händel den „Judas Maccabäus" schrieb, brachte auch Gluck dem Herzog von Cumberland mit seiner Oper »La Caduta de' Giganti« eine Huldigung. Gluck, damals 32 Jahre alt, war selbst in London und empfing daselbst von den Werken Händel's einen mächtigen Eindruck, der für seinen späteren Stil mitbestimmend wurde. Es scheint nicht, daß die beiden großen Landsleute persönliche Bekanntschaft gemacht haben, und nach einer seiner derbhumoristischen Äußerungen zu schließen, hat Händel von der damaligen Kunst Gluck's nur eine geringe Meinung gehegt.

Von jetzt ab erscheint Händel's Leben wieder in einem ruhigen und sichern Geleise. Mit der Italiänischen Oper hatte er gar nichts mehr zu thun, obwohl sich die wechselnden Unternehmer wiederholt in dreister Art an seinen Opern vergriffen. Noch in demselben Jahre erschien unter dem Titel „Lucius Verus" ein Pasticcio aus Händel's alten Opern, dem der Autor gänzlich ferne stand. In der stillen Zeit komponirte er ein Oratorium oder zwei und in den darauf folgenden Fasten führte er sie mit den älteren zusammen auf.

Diese Händel'schen Oratorienaufführungen hatten sich mittlerweile eingebürgert. Sie bildeten einen Glanzpunkt im Kunstleben Londons und sie hatten in der Musikpflege der ganzen Welt damals nicht ihres Gleichen. Es waren wöchentliche Musikfeste. Fremde Fachgenossen, die nach London kamen, waren höchst erstaunt über

die Stärke des Händel'schen Orchesters und über die Güte der Virtuosen, die darin spielten. Wir können es noch an den Werken sehen, was der Trompeter Snow, was der Konzertmeister Dubourg, was Heitsch, der Führer der Hoboen, leisteten. Aus Zeitungsnotizen und Konzertrechnungen geht hervor, daß der ausführende Körper bei diesen Konzerten in der Regel 100 Instrumentalisten und 80 Sänger umfaßte. Die Bläser waren jederzeit stärker besetzt als in dem modernen Orchester, die Hoboen zuweilen zwanzigfach. Der Chor der Streicher spielte mit 12 ersten Violinen u. s. w. Bei besonderen Gelegenheiten scheint Verstärkung eingetreten zu sein, einzelne Stellen weisen auf ein starkes Doppelorchester und eine sehr entfernte Aufstellung der alternirenden Partien. Zu den noch heute üblichen Orchesterinstrumenten kamen die Harmonie füllende und begleitende Akkordinstrumente: Harfe, Theorbe, Cembalo und Orgel, oft alle vier zugleich verwendet, Cembalo und Orgel zuweilen doppelt vertreten. Die Sängerschar war dem gegenüber nach modernem Begriff nur schwach. Man muß aber bedenken, daß es kein Dilettantenchor war. Die Sänger waren alle geschult, der Sopran war mit einigen Falsettisten, im Übrigen von Knabenstimmen besetzt; den Alt sangen lauter Männer. Eine Kenntnis dieser Verhältnisse ist für die richtige Behandlung von Händel's Werken in der Gegenwart nöthig. Wollen wir ihnen vollkommen gerecht werden, so wird nichts übrig bleiben, als wieder auf die Tonmittel zurückzugehen, für welche sie gedacht sind. Seine Oratorien vertragen eine Monstrebesetzung von 75 Kontrabässen ꝛc., wie bei den Händelfeiern im Krystallpalast, aber ihre Wirkung beruht nicht darauf.

Händel dirigirte jene Scharen vom Cembalo oder der Orgel aus. Der Taktstock war in London unbekannt. Ging Alles gut, und war er zufrieden, so gerieth seine große weiße Perücke in einen gewissen Schwung. Schon erwähnt wurde die übliche Zugabe eines Orgelkonzerts. In der Regel betrug die Anzahl der Fastenaufführungen 12.

Für sie entstanden im Sommer 1747 „Alexander Balus“ und „Josua“, im darauf folgenden „Salomo“ und „Susanna“, im Jahre 1749 „Theodora“ — alle in der üblich kurzen Zeit von ungefähr vier Wochen; „Susanna“ in nur 14 Tagen.

Der „Alexander Balus“, das erste der letztgenannten Oratorien, ist für die Praxis bisher völlig unfruchtbar geblieben. Alexander

Balus ist der aus dem „Buch der Maccabäer" bekannte Perserheld, welcher durch seinen Schwiegervater das Leben verliert. Die Hauptfigur im Oratorium ist Kleopatra, die Gattin des Alexander, ihr Liebesverhältnis zu dem Helden bildet den eigentlichen poetischen Inhalt. Das Bedeutendste im Werke ist die Scene, wo Kleopatra den Tod des Alexander erfährt: „O bergt mich vor des Tages Licht". Der „Josua" ist als glänzendes Seitenstück zum „Judas Maccabäus" ziemlich allgemein bekannt. „Salomo" und „Susanna" haben in der Dichtung etwas gemeinsam. Sie sind beide auf ein Motiv der Opernpoesie gebaut, auf eine Intrigue nämlich, welche beidemal durch gerichtliches Verfahren erledigt wird. Die Gedichte beider Oratorien sind vielleicht die schlechtesten unter allen Oratorienbüchern Händel's. Die Musik zu „Susanna" hat zu viel Arien und einige offenbar zu flüchtig erdachte Partien. Es finden sich darin aber auch Musternummern dramatischer Charakteristik, wie in dem Eingangschor des dritten Aktes „Der Spruch ist gefallen" und in dem Terzett des zweiten Aktes. Das Hauptgepräge des Werkes ist idyllischer Natur und wird von den vielen edel schwärmerischen Liebesgesängen gebildet. Wie im „Saul" den Hohepriester, strich Händel in der „Susanna" gelegentlich bei Aufführungen die Partie des Chelsias auf ein Nichts zusammen. Obwohl der anekdotenartige, zerfahrene Charakter des Salomo gleichfalls eine Gefahr für das Oratorium birgt, hat sie Händel hier durch eine überreiche Musik vergessen gemacht. Der „Salomo" wurde ihm wieder ein Stück von specifisch musikalischen Tendenzen. Die Handlung des dritten Aktes bildet eine Art Hofkonzert, welches Salomo zu Ehren der Königin von Saba veranstaltet. Der erste Theil ist eine Schilderung und verherrlichende Nachbildung des Jerusalemer Tempeldienstes. Man kann sich vorstellen, wie Händel für diese Aufgabe seine Kunst entfaltet hat: Antiphonien, doppelte Chöre und doppelte Orgeln! Der Schlußchor dieses Theiles, wo sich das Volk von dem königlichen Ehepaar verabschiedet, ist eins der schönsten musikalischen Nachtbilder, zart und belebt, durchaus phantastisch. Der zweite Akt, dessen Mittelpunkt die Scene der beiden von Händel treffend gezeichneten Mütter bildet, wird mit einem der großen musikalischen Volksfeste eröffnet, wie wir sie aus „Acis" und aus „Allegro" kennen. Von schlagender Komik ist darin das Auftreten des Bläsertrios (Fagott und Oboen), der wahrscheinlichen Repräsentanz der Bettel-

musik. Die Arien im „Salomo" sind bis auf zwei oder drei Nummern alle vom ersten Rang. Die Kunst der Stimmenbehandlung, welche in den Chören dieses Werkes entfaltet ist, verdient zu einem obligatorischen Gegenstand des Studiums aller jungen Musiker gemacht zu werden. — „Theodora" soll Händel's besonderer Liebling gewesen sein und eine Art von Schmerzenskind. Das Publikum fand kein rechtes Verhältnis zu dem außerordentlichen Werke, und heute gehört seine Aufführung zu den größten Seltenheiten. Um diesen Umstand zu bedauern, muß man den verklärten Ton kennen, der in dieser „Theodora" vorherrscht. (Ihr Inhalt ist die Geschichte zweier christlichen Liebesleute, welche am Schlusse des Werkes in den Märtyrertod gehen.) Dieses Oratorium steht ganz einzig unter den übrigen; die veredelnde, sänftigende und tröstende Macht des christlichen Himmelsglaubens ist nirgends schöner veranschaulicht worden als in dieser „Theodora". Alle die Scenen, wo Theodora, die Heldin des Oratoriums, erscheint, sind Kabinetsstücke der Seelenmalerei, voran die Gefängnisscene. Von dem kleinen und doch kolossalen Orchestersätzchen ab, welches sie eröffnet, bis zu den Tönen holden Traumgewindes, mit welchen sie schließt, ist das Alles aus den tiefsten Tiefen eines unergründlichen Genies geflossen! Auch ein großer Theil der Seccorecitative in der „Theodora" hat einen ungewöhnlichen Charakter und berührt die Grenze des pathetischen Gesanges. Lehrreich ist ebenfalls ein Blick auf die Gestaltung der Heidenscenen in diesem Werke. Namentlich dem Venuschor gegenüber kann man sich dem Eindruck nicht verschließen, daß Händel die Angaben der Alterthumskunde nicht unbeachtet ließ. Der „Salomo" bietet Analogien. Die „Theodora" weist in der Anlage wieder auf Aktion hin. Nicht unmöglich, daß in ihr Händel sein Ideal des musikalischen Drama verwirklicht glaubte!

Außer den genannten Oratorien schrieb Händel in dieser Zeit ein vielgenanntes Instrumentalwerk: die „Feuermusik", die bei Gelegenheit eines Hoffestes, bei welchem ein Feuerwerk abgebrannt wurde, am 27. April 1749 zur Aufführung kam. Die Komposition gehört in die Klasse der Suiten, einzelne Sätze haben nach französischer, von Couperin bekannten Art, Überschriften: »La paix«, »la réjouissance«. Die Londoner wurden besonders durch die außerordentlich starke Besetzung der Blasinstrumente an diese Musik gezogen. Sie wurde populär. Als sie zum Besten eines Wohl-

thätigkeitskonzertes für das Findlingshospital wiederholt wurde, komponirte Händel für die Gelegenheit ein noch unveröffentlichtes Anthem. Der Komponist wurde dafür in das Patronatsregister der Anstalt eingetragen.

Ende desselben Jahres war Händel noch einmal für das Theater thätig. Er schrieb auf Wunsch des Direktor Rich Tänze und Gesänge zu dem Schauspiel „Alceste". Der Besteller soll die Musik als „zu gut für seine Leute" befunden haben. Händel benutzte sie zum großen Theil im nächsten Jahre zu einer ausgeführten dramatischen Kantate, die unter dem Titel „Die Wahl des Herakles" die bekannte Fabel vom „Herakles am Scheidewege" behandelt. Händel nannte das Stück a musical Interlude und führte es zuweilen als Schluß des „Alexanderfestes" auf. Im Sommer 1750, ungefähr zur Zeit wo Bach starb, war Händel zum letzten Male in Halle. Nach Zeitungsnachrichten erlitt er auf dieser Reise durch den Umsturz des Wagens zwischen Haag und Haarlem einen Unfall, der mit einer geringen Verletzung ablief.

Trotz der fünfundsechzig Jahre, welche Händel jetzt erreicht hatte, war von ihm noch eine größere Anzahl von Werken bedeutendster Art zu erwarten. Sein Geist schien noch so frisch und kräftig wie in der Zeit seiner Jugend; ja in den Arbeiten des letzten Jahrzehnts schien er immer noch fortzuschreiten und fast jede brachte nach irgend einer Seite hin überraschende Beweise einer weiteren und neuen Entwickelung. Noch knapper als vordem gönnte er sich Zerstreuungen, noch weiter hatte er Verkehr und Umgang eingeschränkt und mehr als je lebte er seiner Kunst. Das Jahr 1751 sah ihn über einem neuen Meisterwerke: dem Oratorium „Jephtha". Es enthält die Darstellung der bekannten biblischen Geschichte vom Vater, der durch sein Gelübde die Tochter geopfert hat. Händel hat den grausamen Ausgang mildern lassen durch das Eintreten eines Engels. Das Werk zeigt die Händel'sche Natur noch einmal in ihrer ganzen Größe, in ihrer erhebenden sittlichen Macht. Der Schluß des zweiten Theils, wo mitten in die Siegesfreude hinein die Kunde von dem Unglück trifft, ist eine jener Händel ganz eignen Scenen, wo er niederschlägt und wieder aufrichtet. „Jephtha" war das letzte völlig neue Werk, das Händel der Kunst schenkte. Er erblindete. Über die Ursachen und die Ent-

wickelung dieses Unglücks haben wir nur wenig Nachrichten. Überanstrengung und ererbte Disposition mögen es zu gleichen Theilen verschuldet haben. Seine Vorboten zeigten sich schon während der Arbeit an „Jephtha". Händel mußte sie mehrfach unterbrechen, — er scheint in einer Badekur zu Cheltenham Hilfe gesucht zu haben — sie verzog sich vom Januar bis Ende August, und die Handschrift der letzten Seiten trägt die Merkmale einer angegriffnen Sehkraft. Mehrmals wurden im folgenden Jahre Staaroperationen versucht, man trug sich mit Hoffnungen. Im Januar 1753 war es jedoch entschieden: „Händel ist gänzlich blind" meldet die Zeitung.

Dies grausame Mißgeschick beugte Händel anfänglich tief danieder. Aber wie in der Darstellung fremder Leiden, so gewann auch hier seine männliche Seele wieder die Oberhand und er entschloß sich, die Oratorienaufführungen fortzusetzen. Zur Direktion berief er seinen früheren Schüler Christoph Schmidt, den Sohn seines langjährigen Amanuensis. Die Orgelvorträge übernahm er selbst wieder. Anfangs verließ er sich auf sein Gedächtnis und spielte die alten Kompositionen; zuletzt aber zog er vor zu improvisiren. Die Instrumente spielten bloß die Ritornelle und erwarteten in ihren Pausen das gewohnte Signal des Trillers. Äußerst traurig und kläglich — sagt Burney, — war es aber doch für Leute von Empfindung: wenn man den Greis zur Orgel hin und hernach wieder gegen die Zuhörer hinführen sah, um ihnen seine gewöhnliche Verbeugung zu machen; und das Vergnügen, ihn spielen zu hören, wurde dadurch sehr vermindert. Wenn im „Samson" die Arie daran kam: „Nacht ist's umher, nicht Sonn' nicht Mond, kein milder Schein erleuchtet meinen Pfad", sah man den alten Mann erbleichen und zittern. Übrigens sprechen einige Umstände dafür, daß Händel einigemale doch einen Schimmer des Augenlichts wieder hatte. Auch fuhr er während der Blindheit nicht bloß fort Konzerte zu geben, sondern nahm auch noch kleinere Kompositionsarbeiten vor, die von Schmidt aufgeschrieben wurden. Es waren Zusätze und Varianten zu früheren Oratorien: zu „Salomo", „Susanna", „Messias"; zum „Judas Maccabäus" das herrliche Duett mit Chor „Zion hebt ihr Haupt empor". Im Jahre 1757 ging er sogar an eine größere und zusammenhängende Aufgabe und unterzog den »Trionfo del Tempo« einer zweiten Umarbeitung. Dem Werke wurde jetzt ein englischer Text untergelegt, es erhielt 17 Nummern zugesetzt, von

welchen acht ganz neu komponirt wurden; die Recitative wurden sämmtlich geändert. Das Oratorium in seiner neuen Gestalt mit der Serenata vom Jahre 1708 verglichen, giebt ein Bild von der Entwicklung Händel's nach Form und Geist. Man merkt sie am Totaleindruck, am Ton des Ganzen; sie wird aber auch schon in einzelnen Nummern zu erkennen sein, wie in der Schlußarie der Schönheit von 1708 gegenüber der vom Jahre 1757. Der Bezug auf das eigene Leben und das eigene Herz, der in vielen der Händel'schen Kompositionen, auch in den rein instrumentalen, nachgewiesen werden könnte, spricht aus dieser Hinwendung des Geistes zu einem Werke aus den glücklichsten Tagen der Jugend besonders deutlich.

Sein Testament hatte Händel schon im Jahre 1750 gemacht, der Nachlaß seiner Kräfte bewog ihn vom Jahre 1756 ab mehrere Zusätze zu machen. Gleichwohl war er immer noch bei seinen Oratorienkonzerten thätig. Noch am 6. April 1759 betheiligte er sich bei der Aufführung des „Messias". Als er nach diesem Konzerte den Weg vom Coventgarden nach seiner langjährigen Behausung in der Bachstraße dahinschritt, that er seinen letzten Gang. Acht Tage später, am 14. April, starb er. Wie unerwartet sein Ende kam, zeigt der Umstand, daß noch am Tage vorher ein Konzert für den 19. unter Händel's Leitung angekündigt war. Am 20. ward er in Englands Pantheon, in Westminster, feierlich beigesetzt. Dort ruht er im sogenannten Poetenwinkel; seit 1762 bezeichnet ein Denkmal, nach einer Zeichnung Roubilliac's, die Stelle. Der Komponist steht in Lebensgröße vor der Orgel. Auf einem Notenblatte, das er in der Hand hält, erkennt man die Worte von: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt". Das Geburtsjahr auf der Inschrift ist falsch angegeben, früher war das auch mit dem Todestag der Fall.

Die englische Nation zeigte sich des Verlustes bewußt. Die kleinen Feindseligkeiten gegen den Künstler waren schon lange eingestellt worden, und ohne das harte Geschick der Erblindung wäre Händel's Lebensabend so heiter und glücklich gewesen, wie er ihn verdiente. Er hinterließ zwar nur einen erstaunlich bescheidenen Hausstand, aber ein ansehnliches Vermögen von 20,000 Pfund, von welchem er einen Theil zu Legaten absonderte, welche ein rührendes Zeugnis seines erkenntlichen, anhänglichen Sinnes ablegen.

Das sichere Vorgefühl seines Ruhmes besaß er und gab ihm in dem Wunsche des Testaments Ausdruck: in Westminster beerdigt zu werden, jedoch in a private manner. Für Errichtung eines Denkmals warf er eine Summe aus. Derselben Erkenntnis entsprang auch die Absicht, seine Manuskripte der Universitätsbibliothek in Oxford zur Aufbewahrung zu übergeben. Leider besaß Schmidt ein früheres Versprechen und daran erinnert hielt es ihm Händel. Dadurch sind Händel's Werke zeitweise in große Gefahr gerathen, in Gefahren, die das geistige Bild des Meisters zu verwischen drohten. —

Händel's Kunst hat im Wesentlichen ihre Lebenskraft weit über die Dauer eines Jahrhunderts bewährt; aber sie hat nicht in allen ihren Theilen und nicht zu allen Zeiten die Gunst der Nachwelt in demselben gleichen Maße erfahren. Ein hervorragendes Datum in der Geschichte der Händel'schen Werke bildet das Jahr 1784, wo in London — allerdings ein Jahr zu früh — der hundertjährige Geburtstag Händel's mit einem tagelangen Musikfeste gefeiert wurde, welches in Allem nach denjenigen kolossalen Dimensionen angelegt war, welche den englischen Kunstunternehmungen eigen zu sein pflegen. Das Programm bot ein wirkliches Gesammtbild von Händel's künstlerischer Persönlichkeit. Diese große Gedächtnisfeier wirkte auch auf Deutschland anregend. Es war der Leipziger Komponist Johann Adam Hiller, der bald nachher in Berlin, Leipzig und Breslau den „Messias" aufführte. Zur Zeit der Freiheitskriege folgten einzelne der Freiheitsoratorien nach. Von einem beherrschenden und bestimmenden Einfluß des Händel'schen Geistes ist aber in dieser Periode nur wenig bemerkbar.

Dafür, daß Händel verstanden wurde, liegen die Zeugnisse der Besten vor, eines Herder und eines Goethe. Die Führer der Wiener Schule bekannten sich zu ihm, Haydn empfing von ihm die Anregung zu seinen eignen Oratorien, Beethoven, erst am Ende seines Lebens mit Händel's Werken bekannt werdend, rief: „Das ist das Wahre". Mozart hat ihn wirklich studirt und innerlich aufgenommen, im Elegischen spricht er in Händel'scher Zunge und überrascht zuweilen durch wörtliche Übereinstimmung. Aber in den Vordergrund der musikalischen Entwickelung trat Händel nicht. Chöre und Orchester wurden vollständig andere, die Kunst des Sologesanges schlief

ein: damit war die Tradition für Händel's Werke verloren. Es kamen neue Richtungen auf, welche das Interesse der schaffenden Geister zunächst vollständig absorbirten, und selbst in der Oratorienkomposition galt in dem ersten Drittel unseres Jahrhunderts Händel für überholt. In der musikalischen Presse wurden Friedrich Schneider und andere Halbromantiker vorgezogen, gegen Händel mehrten sich Ausstellungen und Verbesserungsvorschläge. Einer der kuriosesten aus letzterer Klasse war der, den Händel'schen Oratorien neue Fabeln unterzulegen, die alttestamentlichen jüdischen Geschichten seien nicht mehr „zeitgemäß". Gewiß würden sie auch dieses Experiment ausgehalten haben. In den dreißiger Jahren sprachen Musikberichte ihre Verwunderung aus, wenn eine (englische) Sängerin mit einer Händel'schen Arie Beifall erhielt. Musiker von Fach, wie Berlioz und Lobe, erklärten Händel's Werke für den Inbegriff des musikalischen Zopfthums und sahen in dem gewaltigen Künstler einen bloßen Fugenmeister. Das Mißverständnis um Händel wuchs mehr und mehr, bis er schließlich auf den Altentheil eines Kirchenkomponisten sich zurückziehen mußte. In dieser bescheidenen Stellung präsentiren ihn noch heute zuweilen die Konzertreferenten kleiner Städte, ja auch angebliche Vertreter der Musikgeschichte.

Als Kirchenkomponist kommt Händel nur wenig in Betracht. Seine kirchlichen Kompositionen bilden nur einen kleinen Theil seiner Gesammtwerke, und es giebt sogar Parteien, welche den kirchlichen Charakter seiner Anthems, Psalmen und Tedeums anzweifeln. Seine Oratorien, selbst der „Messias", haben mit der Kirche gar nichts zu thun. Diese falsche Auffassung datirt aus der neuesten Zeit. Sie ging aus der von Mendelssohn veranlaßten Einführung des Chorals in das Oratorium hervor, schadet aber sowohl der Kirche als der Händel'schen Kunst. Aus dem ganzen Gang unserer obigen Darstellung geht hervor, daß die Oratorien Händel's als Musikdramen zu betrachten sind. Und wenn Händel einem Theile derselben biblische Stoffe zu Grunde legte, so that er dies nicht aus einem falsch angebrachten kirchlichen Interesse, sondern deßhalb, weil die Geschichten der jüdischen Helden, in dem Volke, zu dessen Gesammtheit er sprechen wollte, schon in Fleisch und Blut saßen und jedenfalls bekannter waren als die Fabeln der antiken und romantischen Mythologie, mit welchen die italiänische Oper das Interesse einer exklusiven und verdorbenen Gesellschaft zu erregen

suchte. Händel's Hauptbedeutung liegt im Oratorium, aber auch hier bleibt er, was er in erster Linie war und sein wollte: dramatischer Komponist. Händel ist so gut wie Gluck ein Reformator der Oper; seine Reform heißt aber Oratorium. Daß Beide von ganz verschiedenen Gesichtspunkten ausgingen, Gluck in der Pariser Schule von dichterischen, Händel mehr von specifisch musikalischen und auf eine vielseitigere Entfaltung der Mittel der Tonkunst bedacht, ist Nebensache, ebenso wie der Umstand, daß Händel's Reform der Oper von dem natürlichen Boden dieser Gattung, der Bühne, schließlich abführte. Händel's eigentliche Opern sind für die heutige Praxis als Ganzes verloren. Das außerordentlich günstige Resultat, welches vor einigen Jahren die Hamburger Gesellschaft mit der Wiedererweckung der (bearbeiteten) „Almira" erzielt hat, möge darüber Niemand täuschen! Die ganze altitaliänische Oper, damit auch die Händel'sche, ist der Vergessenheit unrettbar verfallen. Sie verdient dieses Schicksal wegen der innerlichen Zwecklosigkeit der ihr zu Grunde liegenden Librettodichtung. Es kann aber nicht genug gesagt und bedauert werden, daß mit dem Sturze dieses unwahren Kunstgenres auch eine große Anzahl musikalischer Meisterleistungen begraben worden ist, die in einzelnen Scenen jener Opern verstreut waren. Dies gilt von den Händel'schen Opern in erster Linie, ja man darf behaupten, daß Alles, was die italiänische Oper bis in die ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts Bedeutendes gezeitigt hat, in den Händel'schen Opern zusammengefaßt ist. Mit Recht nennt ihn Chrysander den ersten Italiäner. Von diesem Standpunkte aus ergiebt sich, daß man in Händel's Musik ein specifisch deutsches Element nicht suchen darf. Wenn bis heute die romanischen Musikländer sich seinen Oratorien so gut wie verschlossen haben, so sind die Ursachen mehr äußerlicher Natur. Händel's eigentliche Opern drangen von England nicht bloß auf die deutschen Bühnen vor, sondern sie wurden auch in Italien aufgeführt, und wiederholt priesen ihn Pariser Stimmen als den Herrscher im Reiche der Oper. Die italiänischen Komponisten übertreffen ihn im Ausdruck glühender Sinnlichkeit, und wo es sich um leichte Tändelei handelte, die jenen vorzüglich gelang, blieb seine ehrliche Natur spröde und gleichgültig. Aber wo wirkliche große Leidenschaften darzustellen sind und tiefe Empfindungen, wo ein Mensch im Unglück oder vor einem schweren Entschlusse steht, da ist Händel unerreichbar. Bei solchen Scenen, nicht bloß bei den Arien daraus, müssen ihn die aufsuchen, welche es heute angeht. Händel zu studiren empfiehlt

sich für unsere Sänger aus tausend Gründen; das Vorurtheil, welches als Vermächtnis der Londoner Gegner gegen seine Arien bis auf unsere Zeit geherrscht hat, ist heute schon im Schwinden. Händel selbst vertrat nicht alle seine Arien, aber wenn irgendwo ein Largo oder ein Recitativo accompagnato vorgeschrieben steht, kann man sicher sein, ein Kunstwerk zu treffen, das man nirgends so bei Anderen wiederfindet. An den dramatisch kritischen Stellen ist Händel in seinen Opern fast immer groß, soweit man den psychologischen Gehalt des Drama allein in Betracht zieht. In zweiter Reihe steht dann eine Gruppe von Schlummer-, Bach-, Park- und Mondscheinscenen, reizende Gebilde träumerisch sinniger Schwärmerei, in denen sich Händel als großer Naturfreund offenbart.

Es ist nicht zu leugnen, daß auch den Oratorien Händel's in der Gegenwart Hindernisse entgegenstehen; nicht bloß eingebildete, sondern auch wirkliche. In der Hauptsache lassen sich die letzteren auf den Umstand zurückführen, daß seit Händel's Zeiten eine Umwandlung der Tonmittel stattgefunden hat. Die Inscenirung eines Händel'schen Oratoriums verlangt historische Kenntnisse und verursacht viel mehr Studium und Arbeit als die eines neuen Chorwerkes. Aus diesem Grunde erscheint es verzeihlich, wenn sich unsere Dirigenten immer wieder den wenigen Händel'schen Werken zuwenden, welche bereits mundgerecht vorliegen, zumal es bis vor Kurzem sehr schwierig war, die anderen überhaupt kennen zu lernen. Jetzt, wo wir, Dank und nochmals Dank dem unermüdlichen Chrysander, die Gelegenheit bequem haben, auch die unbenutzten Oratorien Händel's zu studiren, wird auch das Händel-Repertoire bald reichhaltiger werden. Unter den Chorinstituten Deutschlands, welche sich bereits seit längerer Zeit hierin ausgezeichnet haben, sei die Berliner Singakademie an erster Stelle genannt. Selbst den „Joseph" finden wir in der Zeit von 1830 bis 1860 fünfmal auf ihren Programmen. Den Gegensatz dazu bildet Wien, wo „Saul" noch im Jahre 1873 als Novität erschien. Beiläufig bemerkt, bildete seine Aufführung das Ereignis der Saison — nota bene: unter der Direktion von J. Brahms.

Die armseligste Beschränktheit herrscht auffälligerweise in den Programmen der Londoner »Handel-Festivals«.

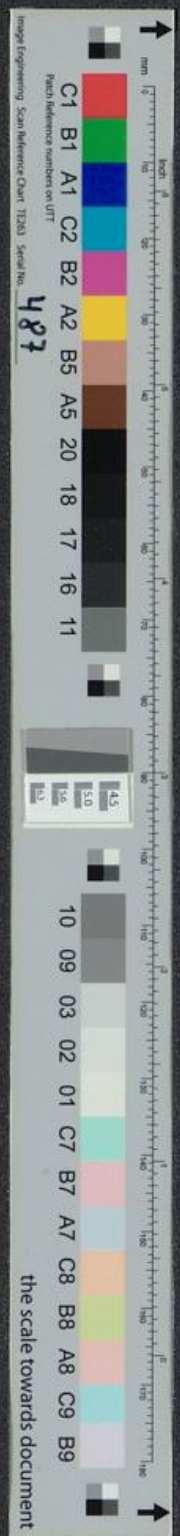
Händel's Thätigkeit als Instrumentalkomponist war allerdings seiner dramatischen gegenüber nur eine sekundäre. Die Instrumentalwerke bilden eine große Reihe von Gelegenheitsarbeiten, die man aber ja nicht summarisch unterschätzen wolle. Zur Seite von

ausgeführten und vollendeten Kunstwerken liegen hier noch große Vorräthe unbenutzten Gedankenmaterials. Schöne herrliche Themen, welche Händel in seinem Reichthum verschwenderisch hinwarf, harren in Menge der kongenialen Bearbeitung. Auch in dem flüchtig Hingeworfenen sind die genialen Brocken reichlich eingemischt. Eine Komposition, wie die 62 Variationen über ein Thema, kann man nicht vortragen, aber jeder Musiker sollte es kennen lernen. Von seinen Klavierwerken taugt Alles für den Unterricht, das Meiste für das Haus und Vieles für den Konzertsaal. Der letztere ist arm an solchen wirkungsvollen Nummern, wie die große Gigue der G moll-Suite, und so gehaltreiche, frische und wechselnden Lebensvolle Phantasie- und Stimmungsbilder, wie sie seine erste Sammlung der Suiten bietet, hat die Klaviermusik überhaupt nicht im Überfluß. Die Orchester haben in den letzten Jahrzehnten sich häufiger und häufiger seiner Concerti wieder angenommen. Etliche Aufmerksamkeit verdienen auch die Ouverturen seiner Opern. Mit der zur „Arianna" oder „Agrippina" wird man stets einen Treffer auf dem Programme haben.

Täuscht nicht Alles, so werden die Bemühungen der Händel-Gesellschaft ihre Früchte tragen, und man wird in späteren Tagen von unserer Zeit zu rühmen haben, daß in ihr die gewaltige Kunsterscheinung Händel's begonnen hat, ihre volle Wirkung zu äußern.

ausgeführte
Vorräthe u
welche Hän
in Menge
geworfenen
Kompositio
nicht vortre
seinen Kla
für das Ho
an solchen
G moll-Su
volle Phan
lung der
Überfluß.
häufiger u
Aufmerksam
der zur „A
auf dem P

Täusch
Gesellschaft
von unsere
erscheinung

hier noch große
rrliche Themen,
hinwarf, harren
m flüchtig Hin-
gemischt. Eine
ema, kann man
lernen. Von
ht, das Meiste
letztere ist arm
roße Gigue der
helnden Lebens
ne erste Samm-
haupt nicht im
Jahrzehnten sich
ommen. Etliche
r Opern. Mit
s einen Treffer

en der Händel-
späteren Tagen
gewaltige Kunst-
ung zu äußern.